

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

**NASTAVAK IKONOGRAFSKIH TRADICIJA BIZANTA U RUSKIM
IKONAMA IZ ZBIRKE ANTE – TOPIĆA MIMARE**

Mentor: dr. sc. Ana Munk

Studentica: Dariia Lysenko

Zagreb, 2016.

SADRŽAJ

1. UVOD.....	3
1.1. Direktan i indirektan utjecaj Bizanta na ruski ikonopis.....	3
1.2. Otkriće ruskog ikonopisa.....	11
2. ZBIRKA RUSKIH IKONA ANTE – TOPIĆA MIMARE.....	16
2.1. Ikona Arkandela Mihaela.....	18
2.2. Ikona Anđela	23
2.3. Ikona Bogorodičine smrti.....	38
2.4. Ikona Silaska u limb.....	48
2.5. Ikona Preobraženja Krista.....	55
2.6. Ikona Glavosjeka sv. Ivana Krstitelja.....	63
2.7. Ikona sv. Apostola.....	73
3. ZAKLJUČAK.....	79
4. POPIS REPRODUKCIJA.....	82
5. LITERATURA.....	88

1. Uvod

1.1. Direktan i indirektan utjecaj Bizanta na ruski ikonopis

Povijest Ruske države i njene umjetnosti svoje izvore uzima još od vremena Kijevske Rusji¹, države koja se pojavila u 9. stoljeću i koja postaje najmoćnija u 10. – 11. stoljeću. Knez Kijevske Rusji, Volodimir krajem 10. stoljeća pokrstio je Rusj i preuzeo vjeru Bizantskog Carstva, promijenivši tako dalji politički, socijalni i kulturni tok povijesti svoje države.² Mlada Rusjka država u ono je vrijeme preuzela umjetnost ikonopisa od Bizanta sa čitavim njegovim simboličkim sustavom i bizantskom estetikom. Tehnologiju ikonopisa rusjki majstori su krajem 10. - početkom 11. stoljeća preuzeli od bizantskih, koji su bili pozvani u Kijev za ukras novih hramova koji su se gradili za vrijeme kneževa Volodimira i njegovog sina Jaroslava Mudroga. Istočnoeuropski majstori učili su od direktne komunikacije s visokoobrazovanim bizantskim umjetnicima koji su radili na najvažnijim objektima poput hrama Sofije Kijevske (1037. g.). Sasvim logično bilo bi pretpostaviti da je u isto vrijeme s dolaskom bizantskih majstora u Kijev bilo dovezeno mnoštvo bizantskih ikona i iluminacija koje su poslužile majstorima u budućnosti kao predlošci i uzori. Tako znamo da su tijekom 10. – 11. stoljeća u Kijev bile dovezene ikone iz Korsunja (Hersonesa) i Carigrada koje su zahvaljujući svojoj iznimnoj kvaliteti postale uzorkom ljepote za vjernike. Remek- djelo bizantskog slikarstva, ikona Vladimirska Gospa početka 12. stoljeća nezaobilazna je u procesu stvaranja rusjkoga ikonopisa (Slika 1.). Bila je dovezena u Kijev oko 1136. g. iz Carigrada, do 1155. g. nalazila se u kijevskom predgrađu Višgorodu, a potom ju je vladimirski knez Andrej Bogoljubski, koji je poharao prijestolnicu države Kijev, prenio u svoje sjedište grad Vladimir na Kljazmi, da bi s vremenom završila u nasljednici grada Vladimira Moskvi u Uspenjskom hramu moskovskog Kremlja.³

¹ U hrvatskoj literaturi često se susreće tradicionalan, ali nekorektan termin Kijevska Rusija koji dovodi do brkanja dvaju pojmova – drevne države Rusj s prijestolnicom u Kijevu centralni dio koje kasnije je dobio naziv Ukrajina i sadašnje Rusije. Međutim, ukrajinski i ruski jezici jasno razlikuju te pojmove: Русь i Россия. Neki suvremeni hrvatski stručnjaci zadnjih godina također ih nastoje diferencirati koristeći termin Kijevska Rus' gdje apostrof ' treba označavati mekoću suglasnika „s“ koja u hrvatskom ne postoji. Pošto funkcija tog apostrofa za većinu čitatelja ostaje nerazumljiva mi u svome radu koristimo naziv Rusj što je fonetski najbliže originalnom izgovoru te riječi. Izvor: Kijevska Rus' >https://hr.wikipedia.org/wiki/Kijevska_Rus%27<

² V. Tjaželov, O. Sopocinskij, Mala povijest umjetnosti, Umjetnost srednjeg vijeka pod općom redakcijom A.M. Kantora / В. Тяжелов, О. Сопочинский, Малая история искусств, Искусство средних веков под общей редакцией А.М. Кантора. М.: Издательство «Искусство», 1975. - 192 С.

³ G. Logvin, L. Miljaeva, V. Svencicjka. Ukrajinsko srednjevjekovno slikarstvo. / Григорій Логвин. Лада Міляєва. Віра Свенціцька. Український середньовічний живопис. Альбом. К.: «Мистецтво», 1976. – 5 С.



Slika 1. Nepoznati autor, Vladimirska Gospa, 12. stoljeće, tempera i zlato na drvu (ikona), 104x69, Galerija Tretjakov, Moskva, Rusija

Međutim, točnih se podataka o ikonama dovezenim iz Bizanta u Rusj sačuvalo iznimno malo, dok odrediti po djelu je li je umjetnik bio rusjkoga ili bizantinskoga podrijetla nije uvijek moguće. U 11. stoljeću Rusj je već imala vlastite majstore koji su se proslavili svojim umijećem.⁴ Jedno od sačuvanih imena velikih umjetnika tog razdoblja je Alimpij – monah velikog manastira i glavnog centra rusjkog kršćanstva, Kijevo-Pečerske Lavre koji je stvarao krajem 11. – početkom 12. stoljeća. Kijevski ljetopisac Nestor piše da je Alimpij učio kod grčkih umjetnika, a tako je i sam naučio umjetnosti ikonopisa i postao samostalni umjetnik s vlastitim rukopisom. Smatra se da je upravo on oslikao najveći dio hrama Uspenja Bogorodice Pečerske Lavre u Kijevu⁵. Postoji također pretpostavka da je on naslikao Bogorodicu Veliku Panageju (Oranta) (Slika 2.) koja ima sličnosti sa mozaičkom Orantom iz hrama svete Sofije (mogući uzor)⁶ (Slika 3.).

⁴ G. Logvin, L. Miljaeva, V. Svencijka. Ukrajinsko srednjevjekovno slikarstvo. / Григорій Логвин. Лада Міляєва. Віра Свенціцька. Український середньовічний живопис. Альбом. К.: «Мистецтво», 1976. – 5 С.

⁵ Житіє преподобного оца нашого Аліпія іконописця. Свята Успенська Кієво – Печерська Лавра / Житие преподобного отца нашего Алипия иконописца. Святая Успенская Киево – Печерская Лавра.
>http://www.lavra.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=209&Itemid=58<

⁶ G. Logvin, L. Miljaeva, V. Svencijka. Ukrajinsko srednjevjekovno slikarstvo. / Григорій Логвин. Лада Міляєва. Віра Свенціцька. Український середньовічний живопис. Альбом. К.: «Мистецтво», 1976. – 6 С.



Slika 2. Nepoznati autor (moguće monah Alimpij Pečerski), Velika Gospa Panagija (Oranta), oko 1114. g., Kijev (po drugim izvorima prva trećina XIII st., Jaroslavl), 193.2 x 120.5, Galerija Tretjakov, Moskva, Rusija



Slika 3. Nepoznati autor, Bogorodica Oranta, 11. stoljeće, mozaik u apsidi hrama sv. Sofije u Kijevu, Ukrajina

Kijevska škola imala je puno ikonopisaca, čija su imena danas nepoznata, ali koji su mnogo stvarali kako u Kijevu, a tako i u drugim gradovima Kijevske Rusji.⁷ U ovom kontekstu zanimljivo je također nadodati da su se mnoga umjetnička djela nakon pokršćavanja Rusji još nekoliko stoljeća uzastopno diljem čitave zemlje nazivala 'korsunjskima'⁸, što nam govori o tome da je moguće najveći dio predložaka i uzoraka bio dovezen upravo iz tog grčkog grada na Krimu gdje je knez Volodimir Krstitelj i primio kršćanstvo.⁹

Ruski je ikonopis kao nastavak bizantske umjetnosti imao dvije linije utjecaja kroz koje se i formirao. Prva linija utjecaja bila je umjetnost Kijevske Rusji, gdje je religijska umjetnost preuzeta direktno iz Bizanta, bila najbliže dostupna ruskome ikonopiscu. Naime, za vrijeme Kijevske Rusji

⁷ Volosjuk M. Povijest razvitka ikonopisa na prostorima Kijevske Rusji. Znanstvena konferencija. Prostor i vrijeme suvremene znanosti (22-24.04.2013 g.) /Волосяук М. Історія розвитку іконопису на теренах Київської Русі. Наукова конференція. Простір і час сучасної науки (22-24.04.2013 р.) ><http://int-konf.org/konf042013/238-volosyuk-m-storya-rozvitku-konopisu-na-terenah-kiyivskoyi-rus.html><

⁸ Korsunj je ruski naziv grčkoga Hersonesa koji se nalazio na teritoriju današnjeg Sevastopolja

⁹ G. Logvin, L. Miljaeva, V. Svencijka. Ukrajinsko srednjevjekovno slikarstvo. / Григорій Логвин. Лада Міляєва. Віра Свенціцька. Український середньовічний живопис. Альбом. К.: «Мистецтво», 1976. – 5 С.

prostor na kojem se kasnije formirala Moskovija i Rusko carstvo bio je tek krajnjom granicom Kijevske države i nazivao se Zalisja (u prijevodu Zašumlje). Tamo se nalazila Vladimirsko - Suzdaljska kneževina, koja je kasnije postala osnovom nastanka Moskovije. Jedini veliki i kulturno razvijeni centar na teritorijalnom prostoru sadašnje Rusije bio je Novgorod. Razumljivo je da se Kijev nakon tatarsko-mongolske navale koja je uništila Kijevsku Rusj više nije mogao smatrati metropolom tog dalekog kraja. Novgorod koji su Tatari zaobišli bio je jedini grad koji je sačuvao svoj prosperitet i koji je u 14. stoljeću poslužio kao druga linija bizantskog utjecaja na stvaranje prepoznatljivo ruskog ikonopisa.¹⁰ Upravo su u Novgorod u vrijeme jačanja veza sa Bizantom u drugoj polovici 14. stoljeća počeli dolaziti majstori iz Carigrada, kao što to znamo za dolazak velikog ikonopisca Teofana Grka 1370. g. koji je dao osnovu za stvaranje karakteristične Novgorodske škole i koji je bio učiteljem Andreja Rubljova, najvažnijeg ikonopisca Moskovske škole.¹¹ Tako možemo reći da se radi o dvojnomo bizantskom utjecaju na ruski ikonopis: počevši od 10. – 11. stoljeća *indirektnom* kroz umjetnost Kijevske Rusji, čije su ikone, mozaici i freske bili kanoničkima za ruskog ikonopisca, i kasnijem *direktnom* kroz umjetnost bizantskih majstora iz Carigrada koji su počeli stizati u Novgorod u drugoj polovici 14. stoljeća.

Bizantsko podrijetlo i bizantski utjecaj na ruski ikonopis ne znači da je ruska ikona samo podvrsta bizantske umjetnosti, već je umjetnost, koja se na bizantskom umjetničkom tlu s vremenom osamostalila. Proces takozvanog osamostaljivanja počeo je već u 12. stoljeću. Stoljećima sakupljane lokalne odlike i nacionalne posebnosti umjetničkog izričaja s vremenom su prešle u novu kvalitetu. Taj proces je pak bio jako dug, i zato je veoma teško točno odrediti njegove kronološke granice. Najizraženije lokalne odlike ikonopisa pokazale su se na sjeveru, u gradovima poput Novgoroda ili Pskova. Udaljenost od Bizanta i republikanski način vladavine dozvoljavao je samostalno rješavanje problema i odlučivanje o potrebama u tim gradovima, a tako i o umjetničkim pitanjima, pa su se ovdje počele unositi smjele promjene u ruskom ikonopisu. Uz to ne smijemo izostaviti i činjenicu da je taj isti sjeverni predio, kako smo već to i naglasili, bio netaknut tatarsko - mongolskim osvajanjima koja su zaustavila kulturni razvitak svih ostalih područja. Upravo zbog toga sjeverna područja su se naročito čvrsto držala svojih narodnih umjetničkih tradicija uslijed tatarske invazije, a i skoro potpunog prekidanja bizantskih veza u 13. stoljeću. Zato je i Novgorod kao jedan od najrazvijenijih gradova nakon tatarskih razaranja bio polazišnom točkom revitalizacije ruskog slikarstva posebice

¹⁰ Gumilev L.N. Drevna Rusj i Velika stepa. XXV. Preobrazba Rusji u Rusiju / Гумилев Л. Н. Древняя Русь и Великая степь. XXV. Превращение Руси в Россию ><http://gumilevica.kulichki.net/ARGS/args625.htm><

¹¹ Lazarev V.N. Ruski ikonopis od izvora do početka XVI st. / Лазарев В. Н., Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Издательство «Искусство», 2000. – 19 - 30 С.

zbog dolaska bizantskog majstora Teofana Grka, jednog od najvećih ikonografa koji u drugoj polovici 14. stoljeća. Teofan Grk započeo je svoj rad u Novgorodu, stvorivši osnove za Novgorodsku ikonopisnu školu, a krajem istog stoljeća prelazi u Moskvu.¹²

Ako pak pogledamo isti proces osamostaljenja likovnog izričaja u Moskovskoj kneževini, vidjet ćemo da se radi o puno kasnijem vremenu. Kako ni u slučaju sa sjevernim područjima, ni u pitanju Moskovske kneževine ne možemo govoriti o potpunom odbacivanju bizantskog umjetničkog nasljeđa, već samo o nadodavanju ili ikonopisnim izmjenama. One su nastale kao rezultat varijacija likovnog izričaja lokalnih majstora, što je sa vremenom preraslo u svoj posebni umjetnički jezik ikonopisaca Moskovske kneževine. Prepoznatljivost moskovskog ikonopisa svakako počinje s imenom velikog ruskog majstora Andreja Rubljova, učenika Teofana Grka, jer s početkom njegova rada možemo govoriti o novonastaloj nacionalnoj školi. Moramo naglasiti da iako je Moskovska ikonopisna škola bila dominantna, ruski ikonopis posjeduje čitav niz stilova i ikonopisnih škola što govori o neupitnom bogatstvu ruskog umjetničkog nasljeđa, ali i često otežava klasificiranje ikona. Tako danas povijest umjetnosti izdvaja tri osnovne ruske ikonopisne škole: Novgorodsku, Moskovsku i Pskovsku, ali osim njih postojali su bezbroj manjih umjetničkih centara poput Vladimira, Tveri, Nižnjeg Novgoroda, Rostova, Suzdalja, Solovecka, Kostrome, Jaroslavlja i dr.¹³ Unutar centara često su se formirale i škole poput poznatih Stroganovske i Godunovske krajem 16. stoljeća. U drugoj polovici 17. stoljeća nakon rascjepa ruske crkve, tipizaciju ruskih ikona je nadopunio i starovjerski tip ikona, koji se odvojio od stila službene reformirane crkve.¹⁴

Općenito, skoro svi ruski ikonografski tipovi ikona bili su preuzeti iz Bizanta i zato za ljude malo upoznate s umjetnošću ikonopisa gotovo da se ne razlikuju. I doista, vidimo iste tipove starozavjetnih kompozicija, Bogorodice i scena iz Evanđelja. Međutim, ako ikonografija ne ostaje bitno promijenjena, način umjetničkog izražavanja, a tako se i emocionalni naglasak mijenja: „Figure postaju sve više meke i više otvorene, pojačava se intenzivnost čistih boja zbog smanjenja količine nijansiranja tonova, siluete dobivaju veću zatvorenost i jasnost, nervozno modeliranje bojom pomoću naglih poteza zamjenjuje se mirnim kolorističkim plohami, s jedva primjetljivim

¹² V. Tjaželov, O. Sopocinskij, Mala povijest umjetnosti, Umjetnost srednjeg vijeka pod općom redakcijom A.M. Kantora / В. Тяжелов, О. Сопоцинский, Малая история искусств, Искусство средних веков под общей редакцией А.М. Кантора. М.: Издательство «Искусство», 1975. – 208 -230 С.

¹³ Lazarev V.N. Ruski ikonopis od izvora do početka XVI st. / Лазарев В. Н., Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Издательство «Искусство», 2000. – 19 -30 С.

¹⁴ Grabarj I. E. Povijest ruske umjetnosti. Vol. VI. Slikarstvo. Dopetrovsko doba /Грабарь И. Э., История русского искусства. Т. VI. Живопись. Т. 1. Допетровская эпоха. / Игорь Грабарь. М. : Изд-е И. Кнебель, [1910-е]. 536 с. >http://nesusvet.narod.ru/ico/books/grabar/grabar_6_1_10.htm<

'dvižkami'¹⁵ „¹⁶. Sve ove osobine dovode do polaganog odmicanja ruskog ikonopisa od bizantskog. Čuvajući ikonografsku osnovu, ruski majstori ga transformiraju nadopunjujući novim sadržajem, novim ikonografskim tipovima. U ovome kontekstu ne možemo zaboraviti i tu činjenicu da se noviteti karakteristični za ruski ikonopis počinju uvelike pojavljivati zahvaljujući već spominjanom indirektnom bizantskom utjecaju kroz umjetnost Kijevske Rusji. Naime, osim bizantskih majstora u Kijevu radili su i lokalni majstori Kijevske Rusji, koji su isto tako nadopunjavali bizantsko nasljeđe novim sadržajem. Tako, primjerice, proširena u ruskom ikonopisu tema svetaca Borisa i Gliba pojavila se upravo zahvaljujući umjetnosti Kijevske Rusji (Slika 4.). Naime, Boris i Glib, jedni od prvih domaćih kanoniziranih svetaca u crkvi Kijevske Rusji, bili su sinovi kneza Volodimira i braća kneza Jaroslava Mudroga, koja su u feudalnim sukobima bila ubijena od strane svojeg starijeg brata Svjatopolka. Takvo kanoniziranje rusjkih kneževa imalo je, dakako, političko značenje, gdje je Kijevska Rusj pokazivala svoju snagu i neovisnost od religijskog protektorata Bizanta i utvrđivala tako 'božansko' porijeklo svoje feudalne vlasti.¹⁷



Slika 4. Nepoznati autor, Sveti Boris i Glib, ikona početka 14. stoljeća, Moskva, središnja Rusija, 143 x 95, Državni ruski muzej, Sankt – Peterburg, Rusija

¹⁵ Dvižok - kratki potez bijelom bojom, karakteristični za ruski ikonopis određenih regija.

¹⁶ Lazarev V.N. Ruski ikonopis od izvora do početka XVI st. / Лазарев В. Н., Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Издательство «Искусство», 2000. – 21 С.

¹⁷ G. Logvin, L. Miljaeva, V. Svencicjka. Ukrajinsko srednjevjekovno slikarstvo. / Григорій Логвин. Лада Міляєва. Віра Свенціцька. Український середньовічний живопис. Альбом. К.: «Мистецтво», 1976. – 7 С.

Kako smatra povjesničar umjetnosti V.N.Lazarev u svojem radu „Rusjki ikonopis od izvora do početka XVI. stoljeća“, usporedivo sa Rusima, južni Slaveni nalazili su se u puno težim uvjetima za razvoj samostalne umjetnosti: „Njihova blizina ka Bizantu, stalna promjena političkih granica, stalni dolasci bizantskih majstora i bizantskih ikona, sve to je smetalo kristalizaciji originalnog umjetničkog jezika u području tako tradicionalne umjetnosti kakav je bio ikonopis... Odnosi Kijevske Rusj s Bizantom bili su sporadični, a ponekada su se prekidali i na duže vrijeme. Bizantski majstori nisu dolazili tako često, a bizantske ikone dolazile su u valovima, u zavisnosti od opće političke situacije“.¹⁸ Upravo zbog tih razloga rusjki, a kasnije i ruski ikonopis mogao je lakše pronaći svoj vlastiti izričaj. Uz to V.N. Lazarev nadodaje da kada su Srbija i Bugarska izgubile svoju neovisnost, a 1453. g. je nestao Bizant, rusjke zemlje, uključujući i Rusiju u nastanku, ostale su jedino pravoslavno područje gdje ikonopis nije postao samo zanatom i slijepim kopiranjem starih uzoraka, već je ostao visokom umjetnošću koja se i dalje razvijala.¹⁹

Međutim, zbog velikih teritorijalnih prostora Rusji, a kasnije Ruskoga carstva, ali i zbog udaljenosti Carigrada ikonopis se nije razvijao svugdje isto. Ako su se u zapadnoj Europi utjecaji i noviteti različitih umjetničkih škola dosta brzo prenosili s jednog na drugo područje, što je bilo razumljivo s obzirom na gustoću gradova koji su se nalazili u relativnoj blizini jedno od drugog, dok u Rusiji to nije bilo tako lako izvedivo. Ruske umjetničke škole često su postojale dosta izolirano, daleko od većih gradova i osnovnih trgovačkih staza, sa slabim razvojem putova između udaljenih gradova, što je samo otežavalo mogućnost bilo kojih razmjena umjetničkih znanja. Pojedine regije razvijale su se s tolikim zakašnjenjem, držeći se starih, arhaičnih tradicija da su se kasnije ikone tih regija ocjenjivale kao mnogo starije ikone.²⁰ Upravo zbog te neujednačenosti razvoja ikonopisa na prostorima Rusije današnjim istraživačima je iznimno teško točno datirati ikone samo prema stilskim osobinama. Kako naglašava V.N. Lazarev: „To je moguće samo s velikim netočnostima u odnosu na ikone Moskve i Novgoroda, ali je puno manje primjenjivo u odnosu na ikone Pskova, a da ne govorimo o ikonama udaljenih sjevernih regija“²¹.

I nakon tatarsko-mongolske navale uzorom za Novgorod i Moskvu ostaju mozaici i freske kijevskih hramova - katedrale sv. Sofije, Zlatovrhog manastira sv. Mihaela i katedrale Uspenja. U doba Kijevske Rusji ikonopisna umjetnost, centar koje bio je Kijev, može se smatrati jedinstvenim za

¹⁸ Lazarev V.N. Ruski ikonopis od izvora do početka XVI. stoljeća / Лазарев В. Н., Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Издательство «Искусство», 2000. – 19 С.

¹⁹ Lazarev V.N. Ruski ikonopis od izvora do početka XVI. stoljeća / Лазарев В. Н., Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Издательство «Искусство», 2000. – 19 С.

²⁰ Lazarev V.N. Ruski ikonopis od izvora do početka XVI. stoljeća / Лазарев В. Н., Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Издательство «Искусство», 2000. – 19 - 30 С.

²¹ Lazarev V.N. Ruski ikonopis od izvora do početka XVI. stoljeća / Лазарев В. Н., Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Издательство «Искусство», 2000. – 20 С.

sve teritorije na kojima će se kasnije nastati Ukrajina, Rusija i Bjelorusija.²² Tatarsko-mongolska navala prekinula je političke, a uvelike i kulturne veze zemalja buduće Rusije sa Kijevom, stoga možemo pretpostaviti da se umjetnost ikonopisa tamo razvijala samostalno na osnovi bizantsko - kijevske tradicije, a u drugoj polovici 14. stoljeća obnavlja se i aktivni direktan utjecaj Bizanta.

Dakle, s padom Bizanta osvojenog od Turaka, ruska ikonopisna škola nastavila je samostalni razvitak. Međutim bizantske osobine su se s vremenom sakralizirale i slikari su ih nastojali sačuvati. Rusko pravoslavlje općenito je sklono samoizolacionizmu i uvijek je doživljavalo katolicizam kao izričito neprijateljsku doktrinu. Zato i kada je Europska Renesansa otvorila nove umjetničke tehnike i mogućnosti, rusko crkveno slikarstvo ih je svjesno ignoriralo. U tom smislu Bizant i srednji vijek uvelike je ostao konzerviran u ruskoj ikonografiji sve do danas.

²² G. Logvin, L. Miljaeva, V. Svencicjka. Ukrajinsko srednjevjekovno slikarstvo. /Григорій Логвин. Лада Міляєва. Віра Свенціцька. Український середньовічний живопис. Альбом. К.: «Мистецтво», 1976. – 5 - 21 С.

1.2. Otkriće ruskog ikonopisa

„Ruska ikona je otkriće 20. stoljeća“ – napisao je jedan od najistaknutijih istraživača ruske sakralne umjetnosti V.N. Lazarev u svojem radu *Ruski ikonopis od izvora do početka XVI. stoljeća*. Ta izreka zvuči zapanjujuće, ako se sjetimo da je ruska ikona preko utjecaja Bizanta i Kijevske Rusji nastala još u 14. st. Kako zaključuje P.P.Muratov, ruski ikonopis se zanemarivao kao nevješto kopiranje beživotnog nasljeđa uzoraka Bizantskog carstva na izdisaju. Smatralo se da je tek u 16. st. došlo do „oživljavanja“ ruske ikone koje se produžilo u 17. st. kada je došlo do zapadnog utjecaja na ruski ikonopis.²³ Upravo zbog nemogućnosti shvaćanja umjetničke kvalitete ruske ikone sve do kraja 19. st. fundusi koji su posjedovali stare ikone bili su ograničeni samo na ikone 16. i 17. st., većina kojih nije imala podatke o podrijetlu. Starije ikone ostajale su skoro nepoznate i bilo koja razmatranja ikona starijih razdoblja su se vršila najčešće kroz prizmu istraživanja upravo ovih novijih ikona. Osim toga, moramo uzeti u obzir i činjenicu da su se se pod utjecajem promjene ukusa u 17. st. povrh starih ikona često slikale nove, puno slabije kvalitete. U 18. i 19. st. stare ikone još su se manje čuvalе, pa su često bile uništene ili preslikane u nekoliko novih slojeva.²⁴ Dok je novo zamijenivalo staro, potamnili od vremena neprocijenjivi primjeri ruskog ikonopisa iznosili su se van iz hramova i stotine godina trunuli u raznoraznim skladištima, zajedno s drugim nepotrebnim stvarima, gdje je većina tako i propala. U Kremlju u obredu pravljenja posvećenog ulja (krizme) postojao je čak i običaj da se vatra za kotlove ložila starim ikonama.²⁵

Među prvim znanstvenicima, koji su se prvi zainteresirali za izvore ruske umjetnosti, a dakle i za istraživanje starih ruskih ikona bio je ruski filolog, povijesničar umjetnosti, akademik Peterburške akademije znanosti kraja 19. st. F. I. Buslajev. On je jedan od prvih istraživača koji je ukazao na ljepotu i vrijednost staroruskih ikona, a ujedno i postavio naglasak na organskoj vezi staroruske umjetnosti sa bizantskom.²⁶ U istom razdoblju radi i poznati arheolog, pročelnik Arheološkog sveučilišta i profesor Peterburške duhovne akademije N.V. Pokrovskij. Njegov doktorski rad iz 1892. g. *Jevanđelje u spomenicima ikonografije, većinom bizantskih i ruskih* donosi bolji uvid u razumijevanje ruskih ikona i njihovih poveznica sa bizantskim uzorima.²⁷

²³ Muratov P.P. Otkrića stare ruske umjetnosti. 1923. g. / Муратов П.П. Открытия древнего русского искусства. 1923. г. ><http://www.yabloko.ru/Themes/History/muratov-1.html><

²⁴ Lazarev V.N. Ruski ikonopis od izvora do početka XVI. stoljeća / Лазарев В.Н., Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Издательство «Искусство», 2000. 7 - 19 С.

²⁵ Muratov P.P. Otkrića stare ruske umjetnosti. 1923. g. / Муратов П.П. Открытия древнего русского искусства. 1923. г. ><http://www.yabloko.ru/Themes/History/muratov-1.html><

²⁶ Lazarev V.N. Ruski ikonopis od izvora do početka XVI. stoljeća / Лазарев В.Н., Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Издательство «Искусство», 2000. 7 - 19 С.

²⁷ Pokrovskij N.V. Jevanđelje u spomenicima ikonografije. / Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с.

Tek kada se početkom 20. st. ruska ikona počela shvaćati ne samo kao „predmet kulta“, već i kao djelo visoke umjetničke vrijednosti počeo se mjenjati pristup istraživača²⁸, koji je još bio stimuliran i pojavom mogućnosti čišćenja starijih ikona od novih preslika krajem 19. – početkom 20. st. Tek nakon što su staroruske ikone mogle biti očišćene i viđene u svom prvotnom obliku, postalo je moguće govoriti o ozbiljnom znanstvenom istraživanju.²⁹

Međutim, kada su se stare ikone počele „oslobađati“ od novijih slojeva, ispostavilo se da su se većina djela izvrsno sačuvala i da predstavlja neprocjenjivu umjetničku vrijednost, koja se ranije podcjenjivala. Zanimanje za stare ikone i njihovo sakupljanje postojalo je prije pretežno samo u starovjerskim krugovima, zahvaljujući kojima se uspio sačuvati veliki dio važnih primjera ruskog ikonopisa. Tako su nastale znane kolekcije ikona Postnikova, Prjanjšnikov, Jegorova, Rahmanovih, ali i sakupljača umjetnina N.P.Lihačeva čija kolekcija je poslužila kao osnova za staroruski odjel Ruskog muzeja u Peterburgu.³⁰

Već u 1905. g. čišćenje ikona postalo ne uobičajeno i proširilo se diljem Rusije. Ikona se počela smatrati umjetničkim djelom, a njihova prodaja i restauriranje stvorili su veliko tržište gdje bi svaki sakupljač umjetnina imao svojeg omiljenog restauratora.³¹ Ovdje moramo naglasiti činjenicu, da je tržište ikona postojalo i prije, ali ograničeno na starovjerski krug, gdje su bile skupljane stare ikone, ali i naručivane nove. U 19. st. između ostalog, pojavila se i tendencija kupovanja krivotvorina – naizgled starih ikona iz najranijih doba ruskog ikonopisa, ali u stvari novih djela. Naime, ni sama riječ krivotvorina (rus. подделка) nije imala negativno značenje. Kod majstora su se specijalno mogle naručivati krivotvorine, naprimjer, novgorodske ili stroganovskog škole (jedne od najčešće naručivane za krivotvorenje). Krivotvorene ikone izrađivale su se u velikom broju, imitirajući sva moguća razdoblja ruskog ikonopisa i sve moguće stilove ikonopisnih škola, što nažalost jako otežava istraživačima mogućnost ispravnog datiranja i analiziranja ruske ikone.³²

Međutim, starovjerci su utjecali na tržište i kolekcioniranje ikona i na drugi način: 1905. godine starovjercima je bila dopuštena izgradnja njihovih hramova. Ta činjenica je neočekivano utjecala na temeljnije proučavanje staroruskih ikona. Zbog novih hramova pojavila se potražnja za

²⁸ Kyllividze N.V. Istorijografija ruske crkovne umjetnosti / Квиллидз Н.В. Историография русского церковного искусства. http://www.portal-slovo.ru/art/36080.php?ELEMENT_ID=36080&SHOWALL_1=1

²⁹ Lazarev V.N. Ruski ikonopis od izvora do početka XVI. stoljeća / Лазарев В.Н., Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Издательство «Искусство», 2000. 7 - 19 С.

³⁰ Lazarev V.N. Ruski ikonopis od izvora do početka XVI. stoljeća / Лазарев В.Н., Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Издательство «Искусство», 2000. 7 - 19 С.

³¹ Lazarev V.N. Ruski ikonopis od izvora do početka XVI. stoljeća / Лазарев В.Н., Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Издательство «Искусство», 2000. 7 - 19 С.

³² J. L. Buseva – Davidova. Starovjerske krivotvorine u ikonopisu: problem identificiranja. Kultura kroz prizmu identičnosti / Я. Л. Бусева-Давыдова. Старообрядческие подделки в иконописи: проблема идентификации. Культура сквозь призму идентичности. М.: Индрик, 2006, с. 390-395.

velikim ikonama, koje prije nisu bile naručivane, što je prouzrokovalo između ostalog i donošenje puno većih ikona sa sjevera u centar, Moskvu, među kojima su bili i najbolji primjeri ikona novgorodske škole.³³

Krajem 19. - početkom 20. stoljeća pojavljuju se cijeli niz istraživača poput N.P.Kondakova, D.V.Ajnalova, N.P.Lihačeva koji su bitno utjecali na razvitak proučavanja ruskog ikonopisa. U analizi zasebnih ikonografskih tipova (posebice na primjerima ikona Bogorodice) ovi znanstvenici pokazali su da je ruska ikonopisna umjetnost nasljednica bizantske. Pod vodstvom povjesničara umjetnosti, muzeologa i restauratora I.E. Grabarja 1924. g. obnovljeni Centar državnih restauratorskih radionica razvija aktivnu djelatnost. Ostvaren je velik broj ekspedicija u Pskov, Novgorod, Vologdu, Jaroslavl, Zvenigorod, Trojice-Sergijevu Lavru, gradove Povolžja i dr. S pronalazkom nevjerojatne količine novog materijala, znanstvenici su mogli početi s klasificiranjem ikona po školama, od kojih su danas najpoznatije novgorodska, pskovska i moskovska. Potom je došlo i do valoriziranja ikonopisa 15. st. Pojedini ikonopisci poput Teofana Grka, Andreja Rubljova, Dionisija, postaju najcjenjenijima umjetnicima ruske kulture.³⁴

Istraživanje ruskog ikonopisa nadalje se nastavilo na odsjecima povijesti umjetnosti i arheologije na sveučilištima Peterburga (Lenjingrada) i Moskve, Sveučilištu povijesti umjetnosti Akademije znanosti SSSR, u osnovanim u čast I.E. Grabarja 1944. g. Centralnim državnim umjetničkim znanstveno-restauratorskim radionicama, na Svesaveznom znanstveno-istraživačkom institutu restauracije i u muzejima, gdje su se stvarali veliki odjeli za starorusku umjetnost i ikonopis, budući da su se fundusi stalno popunjavali. Najznačajnija zbirka ruskih ikona formirala se u Tretjakovskoj galeriji, koju je P.M.Tretjakov počeo sakupljati još koncem 19. st. Također jedna od najvažnijih zbirki ruskog ikonopisa i centara sakupljanja ikona nalazi se u Andronikovom samostanu u Moskvi gdje je 1947.g. bio osnovan Muzej staroruske umjetnosti posvećen Andreju Rubljovu. Osim toga postoje zbirke ruskog ikonopisa i u muzejima izvan centralnih gradova Rusije: Suzdalj, Arhangeljsk, Jaroslavl, Vologda, Vladimir i dr.³⁵

Ruska je znanost od prve polovice 20. st. stvorila bezbroj radova, koji analiziraju ruski ikonopis u sklopu povijesti staroruske umjetnosti. Ovdje želimo navesti samo neke od najistaknutijih radova, osim onih, koji su već bili spomenuti: to je najprije monografija I.E.Grabarja *Teofan Grk*

³³ Lazarev V.N. Ruski ikonopis od izvora do početka XVI. stoljeća / Лазарев В.Н., Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Издательство «Искусство», 2000. 7 - 19 С.

³⁴ Lazarev V.N. Ruski ikonopis od izvora do početka XVI. stoljeća / Лазарев В.Н., Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Издательство «Искусство», 2000. 7 -19 С.

³⁵ Lazarev V.N. Ruski ikonopis od izvora do početka XVI. stoljeća / Лазарев В.Н., Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Издательство «Искусство», 2000. 7 - 19 С.

1922. g., članak o pitanjima restauracija *Andrej Rubljov* 1926.g., ali i istraživanja G. Židkova *Moskovsko slikarstvo sredine 14. st.* 1928 g. i *Slikarstvo Novgoroda, Pskova i Moskve na razmeđu 15. – 16. st.*, članak A.I. Anisimova *Domongolski period staroruske umjetnosti* 1928 g., rad A.I.Nekrasova *Pojava moskovske umjetnosti* 1929 g.³⁶

Međutim, radovi V.N.Lazareva dali su jedan od najvećih doprinosa u istraživanju, strukturiranju i datiranju ruskog ikonopisa, te usmjerili daljni razvoj ruske medievistike. Najvažniji njegovi radovi u ovome području su *Umjetnost Novgoroda* 1947.g., *Povijest bizantskog slikarstva* 1947. g., *Teofan Grk i njegova škola* 1961. g., *Andrej Rubljov i njegova škola* 1966. g. *Staroruski mozaici i freske 11. – 15. st.* 1973. g. i *Ruski ikonopis od izvora do početka 16 st.* 1983. g. Osim toga moramo spomenuti i ruske istraživače čiji su radovi o ruskom ikonopisu osim ruskog jezika bili publicirani ili pisani na stranim jezicima. Kao primjer navodimo radove M. Alpatova *Treasures of Russian art of the 11th – 16th centuries* 1971., M. Alpatova i N. Brunova *Geschichte der altrussischen Kunst* 1932. g., M. Alpatova i O. Wulffa *Denkmäler der Ikonenmalerei* 1925. g., D.V. Ajnalova, *Geschichte der russischen Kunst* 1932. g., P.P. Muratova *Les Icones russes* 1927. g. ili O.S. Popovoj *Les miniatures russes du 11. au 15. siecle* 1975. g., E. Smirnov *Moscow Icons 14th - 17th Centuries.* 1989. g.³⁷

Osim ruskih znanstvenika ruskim ikonopisom bavili su se i istraživači izvan Rusije. Tako su naprimjer u 30. godinama 20. st. bili tiskani radovi poput *Geschichte der Russischen Malerei im Mittelalter* P.Schweinfurtha, *Russian Icon Painting from the Western - European point of View* R.Frya ili pariškog zbornika članaka na engleskom, njemačkom i francuskom *L'Art byzantin chez les Slaves* uporednika R.Milleta.³⁸ Osim toga posebnu pozornost zaslužuje monografija *Ikone* Kurta Vajcmana i grupe autora (Gajane Alibegašvili, Aneli Voljskaja, Gordana Babić, Manolis Hadidakis, Mihail Alpatov, Teodora Voinesku). Ovaj prevedeni i publicirani 1983. g. u Beogradu rad o ikonama s različitih područja vrlo je opširan pa tako pruža uvid i u ruski ikonopis za istraživače srpskog pa i hrvatskog govornog područja.

³⁶ Kvlividze N.V. Istorijografija ruske crkovne umjetnosti / Квливидзе Н.В. Историография русского церковного искусства. http://www.portal-slovo.ru/art/36080.php?ELEMENT_ID=36080&SHOWALL_1=1

³⁷ Kvlividze N.V. Istorijografija ruske crkovne umjetnosti / Квливидзе Н.В. Историография русского церковного искусства. http://www.portal-slovo.ru/art/36080.php?ELEMENT_ID=36080&SHOWALL_1=1

³⁸ V. Rjabušinskij. Starovjerstvo i ruski religiozni osjećaj. / В. Рябушинский. Старообрядчество и русское религиозное чувство, Мосты культуры - Москва, 2010 г. ><https://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=2855><

U novije vrijeme rusku ikonografiju u različitim njenim aspektima aktivno proučavaju više ruskih i stranih istraživača, a to su: Robin Cormack, Vera Beaver-Bracken Espinola, Richard E. Ahlborn, Véra Traimond, O.J. Tarasov, S.V.Ivanova, D.N.Belova, I.Benčev, L.A.Beljajev, I.L.Buseva – Davidova, J.N. Zvezdina, I.A.Šaljina i dr.

Možemo, dakle, reći da se toliko široko i raznovrsno područje umjetnosti kao što je to ruski ikonopis, doista počelo ozbiljno proučavati tek u 20.st. Nakon više od 100 godina istraživanja, bolje nego ikada vidimo da iako je već puno toga bilo otkriveno i analizirano, mnogi zadatci tek trebaju biti riješeni. Radi se ponajprije o preispitivanju datacija, ikonopisnih škola, tehnika, tumačenja pojedinih kompozicija, imena ikonopisaca ili pak atribucija ikone pojedinom ikonopisu.

2. Zbirka ruskih ikona Ante -Topića Mimare

U tridesetoj prostoriji muzeja Mimare nalaze se ikone datirane u razdoblje između 14. i 18. stoljeća. Kustosi muzeja dijele ove ikone u tri skupine: 1. Kiparske ikone 14. – 15. stoljeća, 2. Ruske ikone, 3. Veneto-Bizantske ikone sa Krete, ikone sa Ciklada i Jonskih otoka nakon što su postali podložni Veneciji. Sve ove tri grupe ikona pokazuju velik utjecaj bizantske umjetnosti, međutim kako naglašavaju kustosi u samome vodiču muzeja: „Bizantska umjetnost dosegla je novi vrhunac nakon što je pronašla svoje mjesto u Rusiji“.³⁹ Stoga u ovome radu želimo obratiti pažnju upravo na zbirku ruskih ikona Ante Topića – Mimare, koja do sada nije nikada bila obrađena kao cjelina, a čini najveću skupinu ikona od sve tri nabrojane. Sedam ikona u rasponu od 14. do 18. stoljeća predstavljaju jedan poseban i zanimljiv pregled ruskog ikonopisa, u kojem se očitava jaka veza sa bizantskom tradicijom, ali često i težnja prema nacionalnom ikonopisnom izrazu. Radi se o ikonama zabilježenim u zbirci kao:

1. Ikona Arkandela Mihaela Novgorodske škole 14. – 15. stoljeća,
2. ikona sv. Apostola 17. – 18. stoljeća,
3. ikona Bogorodičine smrti Moskovske škole 15. – 16. stoljeća,
4. Ikona Silaska u limb Moskovske škole 14. – 15. stoljeća,
5. Ikona Glavosjeka Ivana Krstitelja Moskovske škole 16. – 17. stoljeća,
6. Ikona Preobraženja Krista Moskovske škole 15. – 16. stoljeća i
7. ikoni Andela 14. stoljeća iz Bizanta, koja nadopunjuje ovu zbirku. Iako je ova ikona bez preciznijeg određenja mjesta nastanka, nalazi se zajedno sa ikonama ruske zbirke i posjeduje određene karakteristike ruskog ikonopisa s čega je smatramo nužnim unijeti u sastavni dio analize u našem radu.

Ikone Arkandela Mihaela, Bogorodičine smrti, Silaska u limb i Preobraženje Krista prvi su put bile izložene javnosti 27. rujna 1983. god. u Vili Zagorje u Zagrebu. One su bile četiri ikone, od ukupno deset ikona vremenskog razdoblja od 1. do 15. stoljeća, koje je izabrao donator iz posebne sekcije od 25 ikona mnogobrojnih škola ikonopisa.⁴⁰ Slavko Šterk u svojem znanstvenom članku

³⁹ Vodič muzeja Mimara, nakladnik Muzej Mimara, Zagreb, Hrvatska, 2007, 152 S.

⁴⁰ Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 32 S.

Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare piše o ovoj zbirci i donatoru, koji je: „...pridodao i jedan pektoral, rad primijenjenog obrta moskovskih radionica s kraja 17. i početka 18. st. Ta zbirka svojom homogenošću, rasponom i kvalitetom – svakako uz zbirke stakla, sagova i bjelokosti – čini jednu od najznačajnijih u donaciji“.⁴¹

O ikonama Anđela, sv. Apostola i Glavosjeka sv. Ivana Krstitelja ne znamo kako su došli u posjed zbirke Ante Topića – Mimare, ali sa sigurnošću možemo reći da se kao i u ruskim ikonama doniranim 1983. g., radi o izuzetno zanimljivim i posebnim djelima, koja nam otvaraju čitav niz pretpostavaka i pitanja, koja zavrjeđuju daljnja znanstvena propitivanja, istraživanja i analize.

⁴¹ Slavko Šterk, *Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare*, *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 32 S.

2.1. Ikona Arkandela Mihaela



Slika 5. Nepoznati autor, Arkandeo Mihael, ikona 14. – 15. stoljeća, Novgorodska škola, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska (autorska slika)

Ikona Arkandela Mihaela u postavu muzeja Mimare klasificirana je kao ruska ikona Novgorodske škole 14. - 15. stoljeća i prikazuje Arkandela do ramena u poluprofilu desno (Slika 5.). Glava Arkandela Mihaela ima karakteristični elipsoidni oblik, a lice izrazito tamnu oker boju inkarnata, ravan nos sa širim nosnicama i blago zakrivljene linije obrva koje se nadovezuju na liniju nosa, mala usta, zaobljenu bradu, tamnu kosu oblikovanu kružnim kovrčama razdijeljenu na dva uvojka i oči sa naglašenom linijom gornjeg kapka, te bjeloočnicom crtanom jednim bijelim potezom. Uz to je bitno spomenuti da su lice i vrat s istaknutom ključnom kosti, oblikovani vidljivim potezima bijele boje koji dodaju slikarskoj ekspresivnosti ikone. Aureola boje slonovače sa smeđim obrubom stvara efikasan kontrast s tamnim likom Arkandela Mihaela. S lijeve i desne strane aureole iščitavaju se crvene sigle: AR MI HAIL. Preko ratničkog oklopa ukrašenog hrizografijom prebačen je crveni plašt zategnut čvorom. Kosu drži plava vrpca bijelog poruba čiji krajevi lepršaju. Naziru se i okrajci krila sa obje strane ikone koji su isto kao i oklop prošarani hrizografijom gdje su pojedina perja razgraničena crnom linijom.⁴²

⁴² Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 35 S.

Zanimljivo je da se figura Arkandela prikazuje kao nagnuta na desnu stranu, kamo je i usmjeren njegov pogled. Povjesničar umjetnosti Slavko Šterk u svojem članku „Deset ikona iz Zbirke Ante Topića-Mimare“ obrađujući ikonu Arkandela Mihaela dolazi do pretpostavke da bi razlog za takvo pozicioniranje figure bila činjenica da se „u 15. st. uvodi konačno detaljni raspored višerednih ikonostasa, pa će u likovnom pogledu njegova moć cjeline imati određeni utjecaj na pojedinačne ikone.“ – te produžuje – „Možda se karakteristične crte i naglašeni oblici pognute siluete našeg Arkandela Mihaela dadu tumačiti činjenicom netom spomenute nevidljive sprege ikonostas – ikona“.⁴³ Najvjerojatnije to tumačenje točno, a možemo i pretpostaviti da se radi o fragmentu prikaza Deisisa.

Trodijelna kompozicija s prikazom Isusa Krista, Ivana Krstitelja i Bogorodice – prikaz Deisisa predstavlja najkarakterističniji ikonopisni tip. Može se naći u najraznovrsnijim oblicima: od male ikone na sklapanje do čitavog reda u ikonostasu pravoslavnog hrama. Deisis posjeduje puno značenja. S točke gledišta kršćanske dogme radi se o moljenju Spasitelju za spasenje ljudskog roda. S druge pak strane Deisis se može sagledavati kao simboličko viđenje zemaljske i nebeske kršćanske crkve. S točke gledišta povijesti umjetnosti, Deisis predstavlja poseban ikonografski motiv u ikonopisu koji je odigrao važnu ulogu u procesu stvaranja pravoslavne ikonografije. Deisis obično ima sljedeću kompoziciju - figura Krista nalazi se u centru, s desne strane od njega je Bogorodica, a s lijeve Ivan Krstitelj. Osim ovih osnovnih figura, Deisis može sadržati i figure Arkandela Mihaela, Gabriela, apostola Petra i Pavla i drugih svetaca.⁴⁴ Uz to sveti likovi se uvijek prikazuju po strogo određenom redu. Deisis može biti naslikan na jednoj ikoni, a može imati ikonu za svaku figuru Deisisa. Osim toga bitno je naglasiti da postoje deisisne ikone gdje su likovi prikazani cijelim rastom, do pasa, do ramena, ili samo glave.⁴⁵ U razdoblju od 12. – 14. stoljeća Deisisne ikone s tri figure su se najčešće nalazile iznad carskih vrata oltarske pregrade. Osim toga Deisis se mogao nalaziti iznad ulaznih vrata crkvenih ali i svjetovnih građevina. Deisisne kompozicije također su se mogle

⁴³ Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 35 S.

⁴⁴ Pravoslavne ikone. Ikonostas. Deisis./ Православные иконы. Иконостас. Деисус. ><http://mirikon.org/pravoslavnye-ikony/ikonostas/deisus/><

⁴⁵ Pravoslavna Enciklopedija. Deisis. /Православная Энциклопедия. Деисус. ><http://www.pravenc.ru/text/171595.html><

prikazivati na gornjim poljima ikona i tako ulazile kao sastavni dio takvih kompozicija kao što je Posljednji sud.⁴⁶

Za ikonu Arkandela Mihaela iz zbirke Mimare je bitna je pak činjenica da iako se najčešće na Deisisu prikazivao Krist s Bogorodicom i Ivanom Krstiteljem, ponekad su se umjesto Bogorodice i Ivana Krstitelja prikazivali Arkandeli Mihael i Gabrijel sa monogramom KMG (Krist, Mihael, Gabriel)⁴⁷, što se zove Anđeoski Deisis (u Anđeoskom Deisisu Krist je uvijek prikazan mladolik) (Slika 6.).⁴⁸



Slika 6. Nepoznati autor, Emmanuel sa anđelima, Deisisna ikona kraja 12. stoljeća, Vladimir, 72x 129, Galerija Tretjakov, Moskva, Rusija

Za našu ikonu Arkandela Mihaela ne možemo sa sigurnošću reći da li se radi o Anđeoskom Deisisu ili Deisisu s više svetih likova, budući da nedostaju drugi dijelovi Deisisne kompozicije. Ali

⁴⁶ Deisis: arkandeo Mihael, Isus Emmanuel, arkandeo Gabrijel (oko 1150) / Деисус: архангел Михаил, Спас Еммануил, архангел Гавриил (Около 1150) ><http://www.zdravruusia.ru/painting/xixiiiivek/?nnew=2167><

⁴⁷ Deisis: arkandeo Mihael, Isus Emmanuel, arkandeo Gabrijel (oko 1150) / Деисус: архангел Михаил, Спас Еммануил, архангел Гавриил (Около 1150) ><http://www.zdravruusia.ru/painting/xixiiiivek/?nnew=2167><

⁴⁸ Pravoslavne ikone. Ikonostas. Deisis./ Православные иконы. Иконостас. Деисус. ><http://mirikon.org/pravoslavnye-ikony/ikonostas/deisus/><

budući da znamo da se Arkandeo Mihael uvijek prikazuje s lijeve strane od Krista⁴⁹ (a naš Arkandeo je upravo nagnut na desnu stranu prema Kristu kamo mu je usmjeren i pogled) možemo pretpostaviti da je ikona bila ili nad vratima neke od crkvenih ili svjetovnih građevina ili je bila djelom ikonostasa, ali svakako kao jedna od ikona Deisisa. Tu činjenicu dodatno potvrđuje i identični Arkandeo Mihael Moskovske škole iz početka 17. stoljeća, koji je označen upravo kao dio Deisisa (usp. sliku 7 i 8.).



Slika 7. Nepoznati autor, Arkandeo Mihael, dio Deisisa, oko. 1600. g., ikona, drvo, tempera, 26 x 22 cm, Moskva, Rusija



Slika 8. Nepoznati autor, Arkandeo Mihael, ikona 14. – 15. stoljeća, Novgorodska škola, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska (autorska slika)

Atribucija ikone Arkandela Mihaela iz Mimare Novgorodskoj školi⁵⁰ najvjerojatnije je točna. Novgorodske ikone karakteristične su po svojim žarkim, kontrastnim bojama, a likovni jezik umjetnika obično je jednostavan, jasan, neopterećen detaljima⁵¹ te uvelike teži ka narodnome,

⁴⁹ Pravoslavna Enciklopedija. Deisis. /Православная Энциклопедия. Деисус. ><http://www.pravenc.ru/text/171595.html><

⁵⁰ Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 35 S.

⁵¹ Škole: Novgorodska, Pskovska, Moskovska / Школы: новгородская, псковская, московская ><http://icons-art.ru/Shkoli.html><

naivnome slikarstvu.⁵² Osim toga Novgorodska škola ikonopisa voli ravnotežu i simetriju elemenata u ikoni po čemu je i prepoznatljiva.⁵³ Ova obilježja nadopunjena su stvaralaštvom Teofana Grka koji dolazi u Novgorod upravo za vrijeme uspona grada, od sredine 14. – početka 15. stoljeća. Tako ikonopisci Novgoroda po uzoru na velikog umjetnika počinju intenzivnije koristiti tamnu oker boju inkarnata, a s time i sve više koriste srebrno-zelenu, ružičastu i karakteristične bijele i sivkaste poteze nanižene na osvjetljene, a često i zatamnjene dijelove figura. Od umjetničkog načina slikanja Teofana Grka novgorodski ikonopisci preuzimaju i poseban način slikanja draperija, gdje se nabori prelamaju u oštrim uglovima, a ponekada se čak i međusobno preklapaju.⁵⁴ Na našoj ikoni Arkandela Mihaela vidimo upravo ova karakteristična obilježja novgorodske škole. Arkandeo je naslikan dosta plošno s korištenjem žarkih boja, gdje se osjeća odnos kontrasta tamno - svijetlo. Posebice se ističe crvenilo plašta koje podsjeća na način korištenja boja u narodnom slikarstvu Rusije.⁵⁵ Ikona nije preopterećena i lako je čitljiva. Iako je Arkandeo nagnut na desnu stranu, kao što je to običaj za Deisisne ikone⁵⁶, što je pravi nesimetričnom, uočavamo težnju umjetnika da uravnoteži prikaz pomoću detalja. Tako, primjerice, vidimo karakteristične simetrične poteze bijelom ispod očiju Arkandela. Uočljivi su i nabori plašta Arkandela Mihaela, koji se prelamaju pod oštrim uglovima. Tamna boja oker inkarnata, a i srebrno-zelena traka u kosi isto ukazuju na mogućnost nastanka ove ikone upravo u Novgorodskoj školi.

Dakle, naša analiza potvrđuje zaključke Slavka Šterka da se radi o ruskoj ikoni Novgorodske škole, koja je nekoć bila sustavni dio šire ikonske kompozicije. Osim toga možemo precizirati da je to bila Deisisna kompozicija.

⁵² Rječnik - priručnik o slikarstvu, grafici, keramici, dekorativno-primijenjenoj umjetnosti. Novgorodska škola. / Справочник-Словарь по изобразительному искусству, графике, керамике, декоративно-прикладному искусству. Новгородская школа. >http://www.artap.ru/slovar_novgord_scool.htm<

⁵³ Škole: Novgorodska, Pskovska, Moskovska /Школы: новгородская, псковская, московская ><http://icons-art.ru/Shkoli.html><

⁵⁴ V. Tjaželov, O. Sopocinskij, Mala povijest umjetnosti, Umjetnost srednjeg vijeka pod općom redakcijom A.M. Kantora / В. Тяжелов, О. Сопочинский, Малая история искусств, Искусство средних веков под общей редакцией А.М. Кантора. М.: Издательство «Искусство», 1975. – 224 - 238 С.

⁵⁵ V. Tjaželov, O. Sopocinskij, Mala povijest umjetnosti, Umjetnost srednjeg vijeka pod općom redakcijom A.M. Kantora / В. Тяжелов, О. Сопочинский, Малая история искусств, Искусство средних веков под общей редакцией А.М. Кантора. М.: Издательство «Искусство», 1975. - 231 с.

⁵⁶ Pravoslavna Enciklopedija. Deisis. /Православная Энциклопедия. Деисус. ><http://www.pravenc.ru/text/171595.html><

2.2. Ikona Anđela



Slika 9. Nepoznati autor, Anđeo, ikona 14. stoljeća, Bizant,
Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska

Posebnu zanimljivost predstavlja ikona, koja je u postavu muzeja Mimare obilježena kao bizantska ikona anđela iz 14. stoljeća (Slika 9.). U sredini ikone vidimo anđela prikazanog cijelim rastom, okrenutog u poluprofilu lijevo, kamo je i usmjeren njegov pogled. Iako njegova stopala ostaju čvrsto na tlu, anđeo stoji na polusavijenim nogama i cijelo tijelo je blago nagnuto u lijevu stranu kao u zamrznutom pokretu. U rukama ispruženim lijevo drži svoje atribute: mač (u anđelovoj lijevoj ruci) i križ (u anđelovoj desnoj ruci) što nas upućuje na to da se u ovoj ikoni radi o prikazu Anđela Čuvara. Ruho anđela predstavlja bijelu halju dekoriranu floralnim uzorkom na obrubima, ispod koje se nazire zeleni hiton. Raširena krila prošarana su hrizografijom i s unutarnje strane naglašena crvenom linijom. Isto tako su ukrašene i čizme anđela. Dva uvojka tamne kose stilizirane kružnim kovrčama padaju niz ramena. Kosa je ukrašena crvenom vrpcom bijelih poruba, a jedan vidljiv završetak slobodno leprša. Oker boja inkarnata je izrazito tamna. Prisutni su također i bijeli potezi na licu, vratu i na rukama, koji udaljavaju lik od potpune plošnosti i sugeriraju odbljesak svijetla. Taman, elipsoidni oblik anđelove glave snažno se ocrta na crveno porubljenoj aureoli boje slonove kosti. Smeđa pozadina lišena je bilo kojih detalja osim tamno - zelenog prostora tla.

Međutim, harmoniju u ikoni narušavaju dvije crne mrlje nepravilnog oblika: veća s lijeve i manja s desne strane ikone. To nam može sugerirati da je ikona bila više puta precrtavana, moguće ne dovršena ili nacrtana povrh druge, starije ikone. Bitno je naglasiti i na odsutnosti sigla, koji su

obavezni dio bilo koje pravoslavne ikone.⁵⁷ To potvrđuje da se jednostavno radi o nedovršenoj ikoni. Međutim, pravi odgovori bi se mogli dobiti samo daljnjim istraživanjem. U ovom kontekstu moramo naglasiti na važnosti natpisa na ruskim ikonama. Ta tradicija nastavlja dugu povijest spajanja slike i teksta. Prve primjere nalazimo još u egipatskoj kulturi, gdje su sveti predmeti pogrebnog kulta često bili ispisani tekstom koji bi slavio bogove, sadržao imena umrlih, govorio o prelasku u vječni život i dr. Na natpise ikona u kršćanstvu utjecala je i starogrčka umjetnost, gdje je bila razvijena čitava tradicija uklapanja teksta u prikaz. Tekst nije samo objašnjavao radnju, nego je bio i dijelom kompozicije. Najvjerojatnije, upravo odande je preuzet postupak uklapanja natpisa prvo u bizantski, a zatim u ruski ikonopis, gdje tekst može biti stavljen na više načina: okomito, vodoravno, tako da se „siječe“ samim prikazom, u prostoru aureole i dr. Kako su prvi dodiri s kršćanstvom i religijskom umjetnošću ostvarivali u Kijevskoj Rusji preko grčkih majstora, natpisi na ikonama su bili na grčkom, ali i na crkvenoslavenskom.⁵⁸

Naime, staroslavensko pismo nastalo je u 9. st. u procesu pokršćavanja Slavena. Knez Velikomoravske kneževine Rastislav u 862. g. obratio se bizantskom caru Mihajlu III s molbom da mu se pošalju misionari, kako bi se mogla zasnovati zasebna crkovna uprava. Car je za misionare odabrao Solunjane Ćirila i Metoda, koji su dobro poznavali slavenski jezik. Zbog činjenice da Slaveni nisu imali svoje pismo, koje je bilo neophodno za daljnje proširenje vjere, braća Ćiril i Metod prvo izmišljaju glagoljicu (a kasnije se pojavljuje i ćirilica) i s njenom pomoću prevode s grčkog osnovna liturgijska djela. Time stvaraju i razumljiv svim Slavenima književni jezik „kreiran na osnovu makedonskog govora iz okolice Soluna 9. stoljeća“⁵⁹. Taj jezik pod imenom staroslavenski postaje službeni jezik crkve u slavenskim zemljama (one koje su kasnije postale katoličke prešle su uglavnom na latinski). Već od kraja 10. stoljeća staroslavenski se u Rusji, a kasnije i u Rusiji ponešto prilagođuje lokalnim jezicima te dobiva ime crkvenoslavenski.⁶⁰

Upravo zbog toga ruski ikonopis u natpisima na ikonama ponajviše koristi sakralni crkvenoslavenski jezik, ali u isto vrijeme može tradicionalno koristiti i grčki, primjerice često možemo vidjeti abrevijaturu MP ΘΥ na ikonama Bogorodice ili ΙΣ ΧΣ – na ikonama Krista.⁶¹ U ovom kontekstu također valja nadodati da se natpis na ikoni mogao izrađivati ne samo na prednjoj strani, već i na stražnjoj strani (obično na pozadini su se zabilježavali podaci o nastanku ikone poput

⁵⁷ Kravčenko A.S. Ikonopis. / Кравченко А.С. Иконопись. ><http://art-con.ru/node/248><

⁵⁸ Čekalj. A.G. Slova i tekst na ikoni./ Чекаль А. Г. Шрифт в иконе и иконичный текст. ><http://chudoicon.ru/index.php/2010-04-28-16-33-02/2010-04-28-16-35-36/123-2012-02-02-08-17-24><

⁵⁹ Mallory J.P., Adams D.Q. Encyclopedia of Indo-European Culture, Taylor & Francis, 1997. - 829 s. - 301 S.

⁶⁰ Haburgajev G.A. Staroslavenski jezik / Хабургаев Г. А. Старославянский язык. — М.: Просвещение, 1974. —с. 21- 25

⁶¹ Moisejeva T.V. Povijest Ikonopisa. Izvori. Tradicije. Suvremenost./ Моисеева Т. В. История Иконописи. Истоки. Традиции. Современность. М., «АРТ-БМБ», 2002. ><http://azbyka.ru/nadpisi-na-ikonax> <

mjesta, godine, majstora i sl.). Natpis sprijeda ikone uvijek je izveden bojom, dok se straga mogao izgubiti, nacrtati tušem ili olovkom. Obraćajući pozornost na natpise i analizirajući pismo ikone, istraživači mogu lakše doći do ispravne atribucije ikonopisnoj školi, ispravne datacije, a ponekada čak i do imena samoga ikonopisca. Upravo zbog toga je natpis na ikoni izuzetno važan element.⁶² Tome je potvrda i izreka P.A. Florenskog, ruskog pravoslavnog duhovnika, istaknutog teologa i filozofa: „U ikoni postoji njena duša – natpisi“.⁶³

Kao što smo ranije spominjali, naša ikona datirana je u 14. stoljeće i definirana kao bizantska bez preciznije specifikacije. Smještena je međutim u isti sklop postava muzeja sa ruskim ikonama. Razlog za to je Mimarina ikona Arkandela Mihaela iz 14.- 15. stoljeća definirana kao ruska ikona Novgorodske škole⁶⁴, koja je vrlo slična načinu oblikovanja lica analiziranog sada Anđela Čuvara (usp. Sliku 10 i 11).



Slika 10. Nepoznati autor, Arkandeo Mihael (detalj), ikona 14. – 15. stoljeća, Novgorodska škola, Muzej Ante – Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska



Slika 11. Nepoznati autor, Anđeo (detalj), ikona 14. stoljeća, Bizant, Muzej Ante – Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska

Obje ikone imaju zajednički izrazito tamnu oker boju inkarnata i kao kontrast svjetlu aureolu boje bijele slonovače. Oba lika su prikazana u poluprofilu, te imaju karakterističan elipsoidni oblik glave: ravan nos sa širim nosnicama i blago zakrivljenim linijama obrva koje kao da se nadovezuju

⁶² Vahrina V.I. Ikone s datacijama, potpisima, natpisima iz zbirke Rostovskoga muzeja / Вахрина В.И. Иконы с датами, подписями, надписями из собрания Ростовского музея. ><http://www.rostmuseum.ru/Publications/Publication/740><

⁶³ Florenskij P.A. Ikonostas. 1922. // Богословна djela. 9. izdanje. 1972./ Флоренский П. А. Иконостас. 1922. //Богословские труды, вып. 9. М. - Издание Московской патриархии. М., 1972. С. 42.

⁶⁴ Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 35 S.

na liniju nosa, ista mala usta i zaobljenu bradu, tamnu kosu oblikovanu kružnim kovrčama razdijeljenu na dva uvojka. Oči što gledaju na stranu imaju naglašen samo gornji kapak, a bjeloočnica oka iscrtana je samo jednim veoma tankim bijelim, ali vidljivim potezom. Oba lika imaju hrizografijom prošarana krila. Međutim, jedna od najbitnijih sličnosti ovih dviju ikona, jesu izrazito vidljivi potezi bijelom bojom koji oblikuju lice. Ovakvi potezi postali su proširenom pojavom još u drugoj polovici 12. stoljeća u vrijeme Komnenovskog manirizma. Ti upadljivi bijeli potezi nanosili su se na lice i ruke likova i predstavljali nevidljivu Božansku energiju, koja prožima čitav svijet.⁶⁵ Krajem 14. stoljeća takav slikarski pristup ikonopisu postao je poznat i u Rusiji. Moguće je pretpostaviti da su bijeli potezi postali poznati na ruskom području zahvaljujući Teofanu Grku – bizantskom slikaru, jednom od najvećih ikonopisaca, koji u drugoj polovici 14. stoljeća dolazi u Novgorod, a krajem istog stoljeća – u Moskvu.⁶⁶ Njegov poznati ekspresivan potez bijelom bojom, razlikovao se od čitkih, suhih i točnih poteza bijelom, karakterističnih za bizantsko slikarstvo u doba Teofana Grka.⁶⁷



Slika 12. Nepoznati autor, Krist Pantokrator (detalj), Konstantinopol, ikona 1363. g., Muzej Ermitaž, Sankt-Peterburg, Rusija



Slika 13. Teofan Grk, Andeo (detalj fresko oslika), 1378. g., Crkva Preobraženja na Iljinoj Ulici, Novgorod, Rusija

⁶⁵ Pod red. Mojsejeva T.V. Povijest ikonopisa, Izvori. Tradicije. Sadašnjost. / ред. Моисеева Т. В. История Иконописи. Истоки. Традиции. Современность. М., «АРТ-БМБ», 2002, 59-65 с.

⁶⁶ V. Tjaželov, O. Sopocinskij, Mala povijest umjetnosti, Umjetnost srednjeg vijeka pod općom redakcijom A.M. Kantora / В. Тяжелов, О. Сопоцинский, Малая история искусств, Искусство средних веков под общей редакцией А.М. Кантора. М.: Издательство «Искусство», 1975. – 224 - 228 с.

⁶⁷ Lihačeva V.D. Slikarstvo Bizanta u doba Paleologa. Kultura Bizanta XIII – prve polovice XV st. Za XVIII Međunarodni kongres bizantinista (8.—15. kolovoza 1991 g., Moskva) / В. Д. Лихачева. Изобразительное искусство Византии в эпоху Палеологов. Культура Византии XIII — первая половина XV в. К XVIII Международному конгрессу византинистов (8.—15. августа 1991 года, Москва). Под. ред. Г.Г. Литаврина. М.: «Наука», 1991. – 475 с.

Neosporivo je da je utjecaj ovog velikog umjetnika ostavio trag na ruske ikonopisce, koji su preuzeli način slikanja sa ekspresivnim bijelim potezima, što je ušlo i u odlike pojedinih ikonopisnih stilova Rusije, kao što je to često vidljivo u primjerima Novgorodske škole.

Općenito, Teofan Grk poznat je po svojem prepoznatljivom rukopisu sa puno ekspresije u potezima i dramatičnosti. Najviše koristi smeđo-narančaste nijanse, dodajući srebrno-zelenu i ružičastu. Bijeli i sivkasti nagli potezi, nanijeti na osvijetljenim a često i zatamnjenim dijelovima figure, stvaraju neobičnu ekspresivnost. Slikajući ikone, koristi se puno većom paletom boja nego na freskama i poznat je po svojoj vještini spajanja kontrastnih, intenzivnih nijansi. Svoje djelovanje u Rusiji počinje upravo u Novgorodu, gdje je takav ekspresivni način slikanja sa bijelim potezima bio prihvaćen i proširen od strane lokalnih umjetnika.⁶⁸ Ikone Arkandela Mihaela i Anđela Čuvara iz zbirke muzeja Mimare puno više naginju ka načinu slikanja Teofana Grka (vidi sliku 13.), nego načinu carigradskih slikara (vidi sliku 12.). Bijeli potezi isto tako nisu gusti, a time su i ekspresivniji i upadljiviji, međutim puno suzdržaniji i kraći nego kod Teofana Grka. Uz to bjeloočnica je naslikana jednim potezom bijele, kao što je to vidljivo u radovima velikog ikonopisca. Korištenje jakih kontrasta, tamnih smeđo-narančastih nijansa inkarnata je isto prisutno na obje ikone. Stoga je moguće sugerirati da ne samo Arkandeo Mihael, a već i ikona Anđela Čuvara isto pripada ruskom ikonopisu i upravo Novgorodskoj školi.

Zanimljiva je pak i pozicija figure Anđela Čuvara, koji na polusagnutim koljenima izgleda kao da je u pokretu, međutim stoji s obje noge čvrsto na tlu, a uz to nema ni očiglednog razloga biti okrenut na lijevu stranu. Odgovor na upravo takav prikaz anđela mogao bi se naći kada ga usporedimo s anđelima iz fresko oslika apside Božanske liturgije u crkvi Bogorodice Perivlepte u Mistri iz druge polovice 14. st. (usp. Slike 14 i 15).

⁶⁸ V. Tjaželov, O. Sopocinskij, Mala povijest umjetnosti, Umjetnost srednjeg vijeka pod općom redakcijom A.M. Kantora/ В. Тяжелов, О. Сопоцинский, Малая история искусств, Искусство средних веков под общей редакцией А.М. Кантора. М.: Издательство «Искусство», 1975. – 224 - 228 с.



Slika 14. Nepoznati autor, Božanska liturgija (detalj fresko oslika u apsidi), dr. pol. 14. stoljeća, Crkva Bogorodice Perivlepte, Mistra, Grčka

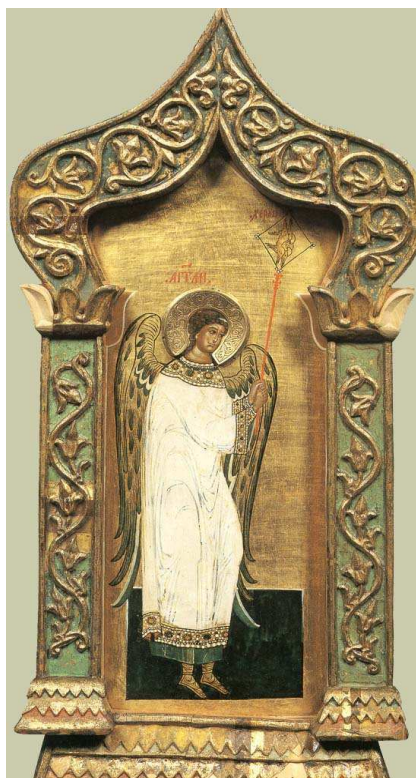


Slika 15. Nepoznati autor, Anđeo, ikona 14. stoljeća, Bizant, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska

Anđeli Gospodnji na fresci nose različite predmete potrebne za Božansku liturgiju prema Kristovom prijestolju. Međutim, samo jedan anđeo u ovoj, ali i u drugim freskama Božanske liturgije, ima jednu ruku nešto više ispruženu od druge, kako bi se vidjele dvije ripide koje nosi. Naš Anđeo Čuvar također ima dva predmeta – mač i križ, zbog čega je umjetnik vjerojatno i odabrao Anđela Gospodnjeg sa ripidama kao predložak. Proporcije tijela, halja širokih rukava sa dekoriranim obrubima, lice i kosa – sve nas to upućuje na pretpostavku da se umjetnik koristio ovim ili jako sličnim predloškom za svoju ikonu. Veća razlika je jedino u tome što Anđeo Čuvar ima na dvije strane raširena krila, dok anđeo iz Božanske liturgije samo na jednu. Posebno je upadljiv detalj polusavijenih koljena, koja kao da su prenisko naslikana. Ali ako su polusavijena koljena kod anđela u Božanskoj liturgiji obrazložena njegovom kretnjom, što je uostalom razlog i za njegovu blagu savijenost prema naprijed i pogled u smjeru kretanja, u slučaju Anđela Čuvara svi ti detalji su suvišni. To može upućivati na lošiju kvalitetu umijeća slikara još i zbog toga, što Anđeo drži mač za oštricu, a ne za držak.

Zasebne ikone anđela sa sličnim izgledom i držanjem postoje i u Rusiji. Primjer takve ikone je Anđeo Gospodnji u katedrali Preobraženja u Soloveckom manastiru iz 16. stoljeća (Slika 16.). Iako su halja, proporcije tijela, polusavijena koljena, nagnutost figure, koloristika ikone, elipsoidnost glave i tamna kosa u uvojcima veoma slični, ipak se u ovom slučaju radi o anđelu gospodnjem iz Božanske liturgije iz ikonostasa katedrale Preobraženja, gdje je svaki lik u liturgijskoj povorci imao svoju

zasebnu ikonu.⁶⁹ Zanimljivo je pak da su i u ovom slučaju krila anđela raširena na dvije strane, tunika iste zelene boje, crveni štap ripide koju drži podsjeća na jednako tako crveni križ Anđela Čuvara, a isto vidimo i diobu pozadine na zeleno tlo i zlatan prostor pa možemo pretpostaviti da je Anđeo Čuvar nastao u puno siromašnjoj sredini u usporedbi s bogatim Soloveckim manastirima, te je to razlog zbog kojega slikar koristi puno manje zlata, zamjenjujući ga oker nijansama ili smeđom. Sve to može upućivati na onodobni postojeći uzorak, široko dostupan majstorima. Ipak, u ovome slučaju vidimo i dosta razlika, a jedna od važnijih je puno veće bogatstvo dekoracije.



Slika 16. Nepoznati autor, Anđeo Gospodnji, ikona 16. stoljeća, katedrala Preobraženja u Soloveckom manastiru, Solovki, Rusija

Analizirajući ikonu Anđela Čuvara, moramo obratiti pozornost i na to, da se radi o vrlo zanimljivom ikonopisnom liku. Usporedivo sa drugim figurama svetaca i anđela, Anđeo Čuvar je jedna od najmanje obrađenih tema u literaturi. Jedan od razloga za to je što se njegov ikonopisni lik pojavio dosta kasno, u odnosu na druge ikonopisne figure.⁷⁰ Prikaze anđela općenito možemo naći

⁶⁹ Meljnik A.G. Prvi redovi ikonostasa u hramovima Soloveckoga manastira XVI st. /Мельник А. Г. Местные ряды иконостасов в храмах Соловецкого монастыря XVI века // Сохранные святыни Соловецкого монастыря: Материалы и исследования. М., 2003. Вып. 17. С. 54-59

⁷⁰ Kutkovej V.S. Воје мудрости. / Кутковой В.С., Краски мудрости. М.: Издательство «Русский Паломник», 2008. - 656 с.

još u ranom kršćanstvu u rimskim katakombama, gdje su još prikazani bez krila. Prvi prikaz krilatog anđela pojavljuje se koncem 4. stoljeća, kao simbol evanđelista Mateja u mozaici apside bazilike Santa Pudenziana u Rimu. Počevši od 5. stoljeća anđeli se počinju prikazivati najčešće sa krilima, aureolama, u bijelim tunikama s klavusima i bijelim palijima u lakim rimskim sandalama.⁷¹ Međutim, ni jedan od njih nije Anđeo Čuvar. Ikonografija Anđela Čuvara koja se pojavila u 16. – 17. stoljeću u Rusiji, predstavlja „mladića obučenog u bijeli hiton, ponekada tuniku i kimation ili plašt, sa glavnim atributima – križem i golom oštricom mača“.⁷²

Moramo zabilježiti da je ikona Anđela Čuvara od 19. stoljeća, pa sve do današnjeg dana, jedna od najproširenijih vrsta ikona u Rusiji.⁷³ Upravo zato istraživač V. S. Kutkovej ostaje zaprepašten neistraženošću lika Anđela Čuvara i u svojem radu *Boje mudrosti* o ruskom ikonopisu, u poglavlju *Anđeo Čuvar kao ličnost i problemi njegovog prikazivanja u pravoslavnom ikonopisu* piše: „Ma koliko sam tražio, nisam mogao pronaći ikonografiju Anđela Čuvara u 11 - stoljetnoj bizantskoj umjetnosti, koja je bazična za pravoslavni svijet“.⁷⁴ Stoga je zaprepaštenje Kutkovoja, koji je tražio utjecaje Bizanta na stvaranje lika Anđela Čuvara razumljivo. U svojem radu istraživač dolazi do zanimljive pretpostavke o pitanju nastanka postojeće ikonografije Anđela Čuvara. Po njegovom mišljenju, geneza ovog fenomena svoje korijene vuče još od ikone „Pojava Arkandela Mihaela Isusu Navinu“ iz 13. stoljeća. Naime, u ikonografiji Anđeo Čuvar se najčešće prikazuje sa podignutim križem i spuštenim mačem (Slika 17). Kutkovej smatra da je prvotni predložak bio upravo Arkandeo Mihael sa spomenute ikone 13. st., koji drži mač iznad glave jednom rukom, a spuštene korice drugom rukom⁷⁵ (Slika 18.).

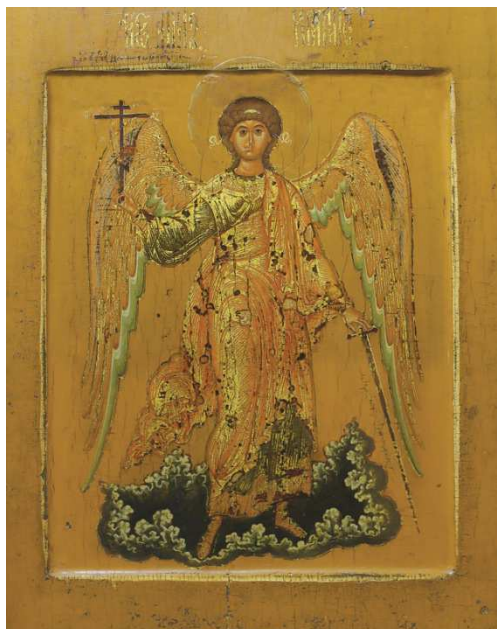
⁷¹ Pravoslavna Enciklopedija. Anđeologija. / Православная Энциклопедия. Ангелология.
<http://www.pravenc.ru/text/115092.html>

⁷² Filatov V.V. Kratak ikonopisni rječnik. / Филатов В.В. Краткий иконописный словарь. М.: Просвещение, 1996. С. 14.

⁷³ Benčev I. Ikone Anđela. Likovi nebeskih poslanika. / Бенчев И.. Иконы Ангелов. Образы небесных посланников. – М., 2005. – 227с.

⁷⁴ Kutkovej V.S. Boje mudrosti. / Кутковой В.С., Краски мудрости. М.: Издательство «Русский Паломник», 2008. - 315 с.

⁷⁵ Kutkovej V.S. Boje mudrosti. / Кутковой В.С., Краски мудрости. М.: Издательство «Русский Паломник», 2008. - 315 с.



Slika 17. Nepoznati autor, Anđeo Čuvar, ikona poč. 17. stoljeća, Državni povijesni muzej, Moskva, Rusija



Slika 18. Nepoznati autor, Pojava Arkandela Mihaela Isusu Navinu, ikona dr. pol. 13. stoljeća, drvo, tempera, 50 x 35,8, Uspenjski hram Moskovskog Kremlja, Moskva, Rusija

Najveću ulogu u stvaranju ikonografije Anđela Čuvara, kako smatra istraživač, odigrala je ikona Arkandela Mihaela iz Arhangelске katedrale Moskovskog Kremlja iz 15. stoljeća (Slika 19.). Arkandeo Mihael i ovdje drži spuštene korice, spreman za bitku i podignutog mača. Zanimljivo je da je pozadina Arkandela Mihaela podijeljena na zelenu zonu tla i zlatnu zonu neba, kao što smo vidjeli i na prikazima Anđela Čuvara. Međutim, najbitnija činjenica na koju nas upućuje Kutkovej je da od 18 prikaza djelovanja Arkandela Mihaela na ikoni (kleimo), 6 – su posvećeni *pokroviteljskim* i kažnjavajućim djelovanjima, 6 – su posvećeni bitci s đavolom i preostalih 6 – posvećeni su djelovanjima vezanim uz *spašavanje*. „Pred vama nije nitko drugi, nego Anđeo Čuvar cijele Rusije, sa njegovim funkcijama i djelovanjima, ali ne u direktnom, već u prijenosnom značenju“ – tvrdi V.Kutkovej. Ikona iz Moskve postaje uzorkom za sve majstore širom Rusije.⁷⁶

⁷⁶ Kutkovej V.S. Boje mudrosti. / Кутковой В.С., Краски мудрости. М.: Издательство «Русский Паломник», 2008. - 319 с.



Slika 19. Nepoznati autor, Arkandeo Mihael sa svojim djelima, ikona 1410 – tih g., 235x182, Arkandeoska saborna crkva Moskovskog Kremlja, Moskva, Rusija

U drugoj polovici 16. stoljeća mijenja se pak društveno-politička struktura Rusije, koja postaje centraliziranom državom sa centrom u Moskvi, a koja širi svoj utjecaj na sva područja života: od vojske i suda do kulture. Zajedno s promjenama unutar države, mijenja se i odnos čovjeka prema sebi i svijetu općenito. Život pod vlašću Ivana IV Groznog, koji je držao narod u stalnom strahu od pogubljenja bio je zastrašujuć.⁷⁷ Možda je upravo to bio razlog nastanka krajem 16. stoljeća zasebnog ikonografskog lika Anđela Čuvara kao izraza potrebe čovjeka za svojim osobnim nebeskim pokroviteljem koji bi ga štitio križem i mačem od zle sudbine, isto onako kao što na ikoni Arhangelске katedrale Arkandeo Mihael čuva Rusiju.

Istraživač O. J. Tarasov pak smatra da razvoj i popularizacija kulta Anđela Čuvara proistječe iz rascjepa Ruske crkve. Naime, u drugoj polovici 17. stoljeća kao posljedica crkvene reforme patrijarha Nikona (1605 - 1681) sa ciljem unifikacije Ruske crkve s onda suvremenom Grčkom crkvom, došlo je do rascjepa Ruske crkve, a tako i do pojave starovjeraca, koji su se nastavili držati

⁷⁷ V. Tjaželov, O. Sopocinskij, Mala povijest umjetnosti, Umjetnost srednjeg vijeka pod općom redakcijom A.M. Kantora / В. Тяжелов, О. Сопочинский, Малая история искусств, Искусство средних веков под общей редакцией А.М. Кантора. М.: Издательство «Искусство», 1975. – 255 - 257 с.

stare liturgijske prakse.⁷⁸ Rascjep je jako polarizirao kolektivnu svijest. Pristalice reformi nastojali su utvrditi temeljne vrijednosti zemaljskog postojanja i ljubavi prema životu. Protivnici su pak najvećim djelom neprijateljski doživljavali sve zemaljsko i prolazno i „ostali duhovno gluhi na zahtjeve tada rastuće nove kulture i svjetovnog sistema osjećanja“⁷⁹. Zajedničko svim starovjercima bilo je pojačanje isihaističkih očekivanja i oštar osjećaj „bliskog kraja“. Ljudi su odlazili u samostane i vodili asketski život zbog sasvim drugih razloga nego monasi i pustinjaci ranokršćanskog doba. Odlazili su tamo kako bi izbjegli vječno prokletstvo, koje je „proželo atmosferu službene pobožnosti“⁸⁰. Upravo zato u to vrijeme se aktualizira tema Posljednjeg suda, zbog čega i jača kult Anđela Čuvara. O. J. Tarasov objašnjava da „zbog te činjenice da se 'svijet' našao pod vlašću đavola, postao 'poročan' poput bludnice (koja je često simbolizirala 'svijet' na slikama lubocima starovjercaca) Anđeo Čuvar štitio je starovjerca od svijeta, koji ga je okruživao“⁸¹. Uz to Anđeo Čuvar smatrao se ne samo zaštitnikom ljudi na samrti (u katoličkoj tradiciji tu ulogu ima još i sv. Josip⁸²), već i anđelom, koji zapisuje u posebnu listu dobra djela čovjeka, koja će moći pomoći vjerniku na Posljednjem sudu. Upravo od Anđela Čuvara Arkandeo Mihael bi trebao saznati o zemaljskim djelima besmrtno duše.⁸³

Možemo reći da je ikona Anđela iz postava zbirke Mimare predstavlja jako zanimljiv predmet istraživanja. Neodređeno označena kao bizantska podsjeća nas na anđele, poput onih na freski Božanske liturgije u crkvi Bogorodice Perivlepte u Mistri. Međutim, sličnost sa slikarstvom Novgorodske škole i ikonopisni lik Anđela Čuvara s križem i mačem, koji kako tvrdi V. Kutkovej, nije postojao u bizantskom svijetu, može upućivati na to da se ipak radi o ruskoj ikoni. Smještena je u 14. stoljeće, što se poklapa sa prikazima identičnih anđela iz fresko oslika apside Božanske liturgije u crkvi Bogorodice Perivlepte u Mistri iz druge polovice 14. stoljeća, a koji su mogli služiti kao uzor za ikonu Anđela Čuvara (ovi, ili drugi iz bilo koje slične freske Božanske liturgije istog razdoblja). Datacija se poklapa i s ruskom ikonom Novgorodske škole u postavu Mimare - ikonom Arkandela Mihaela, smještenom u 14.-15. stoljeće, koja je stilistički vrlo bliska ikoni Anđela Čuvara. Međutim,

⁷⁸ Zenjkovskij S.A. Rusko starovjerstvo: Duhovni pokreti XVII st. /Зеньковский С. А. Русское старообрядчество: Духовные движения XVII века. М., 1995 ><https://www.sedmitza.ru/lib/text/439457/><

⁷⁹ Tarasov O. J. Ikona i blagočestivost: Ogled umjetnosti ikonopisa u carskoj Rusiji / Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995. 109 с.

⁸⁰ Tarasov O. J. Ikona i blagočestivost: Ogled umjetnosti ikonopisa u carskoj Rusiji / Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995. 109 с.

⁸¹ Tarasov O. J. Ikona i blagočestivost: Ogled umjetnosti ikonopisa u carskoj Rusiji / Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995. 113 с.

⁸² Sv. Josip zaštitnik umirućih. Glasnik sv. Josipa 1, 2008. Stranica 6 ><http://www.svetijosip.com/index.php/sveti-josip/tekstovi-o-svetom-josipu/42-sv-josip-zastitnik-umirucih><

⁸³ Tarasov O. J. Ikona i blagočestivost: Ogled umjetnosti ikonopisa u carskoj Rusiji / Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995. 114 с.

ako prihvatimo činjenicu da se ikona Anđela Čuvara s atributima mača i križa javlja tek krajem 16. stoljeća, ikona se nikako ne može smjestiti u 14. stoljeće.

Stoga ovom analizom ikone Anđela možemo iznijeti pretpostavke da se radi o ruskoj, a ne o bizantskoj ikoni; da ova ikona ne prikazuje Anđela Gospodnjeg, već Anđela Čuvara, koji s atributima križa i mača predstavlja autentični ruski ikonopisni lik i da se zbog navedenih razloga radi o ikoni, koja se najranije može smjestiti u 16. stoljeće, a ne u 14. stoljeće.

Dakako, i tu se očituje snažna Bizantska tradicija. Bizantski utjecaj kako u ikoni Anđela Čuvara, a tako i u ikoni Arkandela Mihaela se najprije javlja u samoj ikonografiji i prikazima anđela. U prvim kršćanskim prikazima anđeli su bili prikazani jednako kao i ljudi i razumijevanje da se radi o anđelu, bilo je omogućeno samo onima, koji su znali kontekst radnje. Aureola i krila su najvjerojatnije su se izjednačavale sa poganskom vjerom i nisu postojali u ikonografiji. Međutim, u vrijeme kada je kršćanstvo postala prihvaćena religija, bizantski slikari suočeni sa potrebom nove ikonografije, htjeli su prikazati sluge Carstva Nebeskog što raskošnije, bogatije i značajnije i stoga su se obratili motivima iz „zemaljskog“ carstva. Tako se raskoš bizantskog carskog ceremonijala preslikala na Nebesko Carstvo kršćanske ikonografije. Anđeli se na prikazima počinju pojavljivati u rizama romejskih veledostojnika i vojskovođa (Arkandeo Mihael). Ali osnovnim odorama anđela postala je odjeća preuzeta još od antičke aristokracije: hiton (donja odjeća), hlamida (plašt koji se nosio pričvršćen sa kopčom) i kimation (ogrtač koji bi bio stavljen povrh hitona) (Slika 20). Kombinacija ovih odjevnih predmeta sačuvala se i u bizantskom vremenu, iako se kroj mijenjao. Tako se hiton u zavisnosti od širine, dužine rukava, proreza mogao nazivati i dalmatika, divitisij, skaramangij, kolovij itd. Kasnije se u Bizantskom carstvu prestao nositi kimation i počelo se nositi dva hitona: donji i gornji. Na glavama anđela uvijek vidimo traku u kosi, čiji krajevi slobodno lepršaju. Još u antičko doba takva traka se zvala dijadema i u helenističko vrijeme takva bijela vrpca s porubom bila je jednom od oznaka carske vlasti⁸⁴ (Slika 21).

⁸⁴Ikonografija anđeoskih odora / Иконография ангельских одежд. ><http://bizantinum.livejournal.com/96339.html><



Slika 20. Nepoznati autor, Arkandeo Gabrijel u hitonu i kimationu (detalj iz scene Navještenja), o.1100. g., mozaik crkve Uspenja u Dafnama, Grčka



Slika 21. Kovanica tetradrahma, faraon Ptolomej V. Epifan s dijademom, o. 204. pr. Kr. - 181. pr. Kr., British Museum, Main floor, Room 22, Alexander the Great & the Hellenistic world, England

Carskom oznakom vlasti smatra se i kugla (kraljevska jabuka, koja je još u Rimskom carstvu simbolizirala prevlast Rima nad svijetom) te žezlo, koje anđeli također ponekad imaju u rukama. Žezlo isto može biti prikazano u različitim „varijacijama“. Na primjer, umjesto samog žezla mogao se pojaviti i labarum, a kasnije i križ, kao što ga uvijek ima Anđeo Čuvar. Budući da su se anđeli prikazivali sa labarumom i kraljevskom jabukom u isto vrijeme (Slika 22), moguće je pretpostaviti da je odatle i tradicija prikazivanja anđela, a i svetaca sa dva različita atributa, kao što se i Anđeo Čuvar prikazuje s križem i mačem. Često nalazimo i prikaze anđela sa lorosom (svečani dio odore bizantskog cara, što potiče od trabeje rimskih konsula), kićenim zlatom i draguljima dugim djelom materije, koji se prebacivao preko vrata, ukrašavao grudi i pojas i spuštao se niz leđa. Kasnije u Bizantu, loros je težio reduciranim formama.⁸⁵

⁸⁵ Ikonografija anđeoskih odora /Иконография ангельских одежд. ><http://bizantinum.livejournal.com/96339.html><



Slika 22. Nepoznati autor (bizantski majstori), Arkandeli (detalj mozaika Krista Pantokratora okruženog anđelima i Arkandelima iz kupole), 12. stoljeće, Capella Palatina, kompleks Normanske palače u Palermu, Sicilija, Italija

Bizant je bio produžetkom Rimskog carstva, što se očitava čak i načinu odijevanja, koji se dugo nije bitno mijenjao te je tako prešao u ikonografiju, koja je i sada ostala skoro nepromijenjena. Možemo stoga pretpostaviti da je naš Anđeo Čuvar obučen u reduciranu varijantu carske odjeće. Bijeli hiton je nadopunjen „dijelovima“ lorosa, koji se svode samo na vrat i porube samog hitona. Dijadema u kosi, čizme (obično slikani na prikazima 'vojnika', kao što je to Arkandeo Mihael ili Sveti Juraj) i karakteristična frizura još antičkog doba – sve to nam ukazuje na čvrstu ukorijenjenost bizantskog utjecaja na području ruskog teritorija. Isto važi i za našeg Arkandela Mihaela u hlamidi (plašt najkarakterističniji bio za vojnike) i sa dijademom u kosi.⁸⁶

Osim izgleda odjeće valja još jednom spomenuti i pozu Anđela Čuvara u poluprofilu lijevo s polusagnutim nogama. Najvjerojatnije se radi o preuzimanju predloška Anđela Gospodnjeg iz Božanske liturgije s jedne od fresaka Bizantskog carstva iz razdoblja paleološke renesanse, kao što smo to i objasnili na primjeru freske Božanske liturgije u Mistri iz druge polovice 14. stoljeća. U ovome kontekstu možemo nadodati stav istraživača P. Muratova⁸⁷, koji smatra da je u 14. stoljeću. Novgorod osim utjecaja samog Carigrada (Teofan Grk), bio pod posebno velikim utjecajem grčkih

⁸⁶ Ikonografija anđeoskih odora / Иконография ангельских одежд. ><http://bizantinum.livejournal.com/96339.html><

⁸⁷ Grabarj I. E. Povijest ruske umjetnosti. Vol. VI. Slikarstvo. Dopetrovsko doba / Грабарь И. Э., История русского искусства. Т. VI. Живопись. Т. 1. Допетровская эпоха. / Игорь Грабарь. М. : Изд-е И. Кнебель, [1910-е]. 536 с. >http://nesusvet.narod.ru/ico/books/grabar/grabar_6_1_10.htm<

majstora, koji su dolazili oslikavati crkve i učili ruske majstore, prenoseći im tako svoje umijeće i bizantske uzorke i predloške.⁸⁸ Novgorod reducira i pojednostavljuje te predloške, dodajući ujedno elemente svojeg nacionalnog karaktera⁸⁹ te, kako primjećuje Slavko Šterk, „...povećava emocionalnu kvalitetu i dramatizaciju radnje“.⁹⁰

Međutim, bez obzira na to, povjesničar umjetnosti P. Muratov upućuje na to da je Novgorodska škola nerazdvojiva s djelima Bizantskog carstava 14. stoljeća i da su djela Novgoroda i Mistre iako različita rezultat iste umjetnosti – bizantske renesanse paleološke epohe.⁹¹

Primjetit ćemo da su se bizantski slikari u stvaranju ikonografije anđela (ali i ostalih svetih likova) ipak oslanjali na njima poznatu odjeću antičke aristokracije i romejskih veledostojnika. Međutim, u ruskom ikonopisu odjeća svetih likova očigledno je bila jednostavno preuzeta iz bizantskih uzoraka. Zbog činjenice da se na prostoru Rusije nikad nije odijevalo u odjeću, koju smo navikli vidjeti na ruskim ikonama, ikonopisci su kopirali predloške često ne razumijući namjenu pojedinih detalja. Tako se u Rusiji pojavljuju obrazloženja prožeta misticizmom za neviđene dijelove odora. Primjerice, traka u kosi anđela, dijadema, počela se nazivati 'sluhi' ili 'toroke', što označava zasebnu spravu, kojom anđeli slušaju božanske naredbe.⁹² Zanimljivo je da se takva objašnjenja i danas često susreću u ruskim povijesno-umjetničkim radovima.

⁸⁸ Grabarj I. E. Povijest ruske umjetnosti. Vol. VI. Slikarstvo. Dopeetrovsko doba /Грабарь И. Э., История русского искусства. Т. VI. Живопись. Т. 1. Допетровская эпоха. / Игорь Грабарь. М. : Изд-е И. Кнебель, [1910-е]. 536 с. >http://nesusvet.narod.ru/ico/books/grabar/grabar_6_1_10.htm<

⁸⁹ Grabarj I. E. Povijest ruske umjetnosti. Vol. VI. Slikarstvo. Dopeetrovsko doba /Грабарь И. Э., История русского искусства. Т. VI. Живопись. Т. 1. Допетровская эпоха. / Игорь Грабарь. М. : Изд-е И. Кнебель, [1910-е]. 536 с. >http://nesusvet.narod.ru/ico/books/grabar/grabar_6_1_10.htm<

⁹⁰ Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 35 S.

⁹¹ Grabarj I. E. Povijest ruske umjetnosti. Vol. VI. Slikarstvo. Dopeetrovsko doba /Грабарь И. Э., История русского искусства. Т. VI. Живопись. Т. 1. Допетровская эпоха. / Игорь Грабарь. М. : Изд-е И. Кнебель, [1910-е]. 536 с. >http://nesusvet.narod.ru/ico/books/grabar/grabar_6_1_10.htm<

⁹² Pravoslavna Enciklopedija. Anđeologija. / Православная Энциклопедия. Ангелология.
<http://www.pravenc.ru/text/115092.html>

2.3. Silazak u limb



Slika 23. Nepoznati autor, Silazak u limb, 14. – 15. stoljeće,
ikona Moskovske škole, tempera na drvu, 27.4 x 22.5, soba 30,
Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska

U sklopu ruskih ikona Mimare izložena je i ikona označena kao Silazak u limb iz 14. - 15. stoljeća.⁹³ (Slika 23.). U središtu ikone vidimo u poluprofilu Krista u zlatnoj halji i u crnoj mandorli kako stoji na razvaljenim vratnicama pakla. Okrenut na lijevu stranu Krist desnom rukom izvlači iz sarkofaga Adama, dok na desnoj strani, nasuprot Adama u svojem sarkofagu kleči uskrsnula Eva u stavu obožavanja. Praroditelji su u ovoj ikonografiji uvijek prikazani obučenim. Eva u znak svojeg grijeha ima prekrivene čak i ruke kojim je ubrala jabuku spoznaje. Zbog njenog grijeha Krist je uvijek okrenut Adamu licem, a Evi – leđima. Iza Adama vidimo četiri proroka Starog zavjeta: „stari bradati David i mladi golobradi Salamon s otvorenim proročkim svicima, zlatnim krunama i aureolama, a iza njih su Danijel s frigijskom kapom i sv. Ivan Krstitelj koji podignutom desnicom, čak pred paklom, najavljuje Spasitelja“.⁹⁴ Iza Eve su najvjerojatnije prikazani likovi apostola. Čitav prizor uokviruju vrhovi triju stepenastih planina. Na gornjem okviru ikone crvenom bojom na crkveno-slavenskom jeziku ispisano je: *voskresenie Hristovo*, što se doslovno prijevodi kao

⁹³ Vodič muzeja Mimara, nakladnik Muzej Mimara, Zagreb, Hrvatska, 2007, 153 S.

⁹⁴ Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 34 – 35 S.

„Uskrsnuće Kristovo“.⁹⁵ Uskrsnuće (Anastasis) – to je ikona *prijelaza* iz pakla u raj, iz grijeha u vjeru, što je i prikazano kompozicijski i simbolički.⁹⁶ Taj prijelaz se naglašava vertikalnošću samog prizora: u gornjem registru je zlatna pozadina Božanskog svijetla (u našem slučaju bijela), a u donjem – crnina pakla iznad koje stoji Krist u zlatnoj odori i okrugloj mandorli poput Sunca. Krist povlači sa sobom praroditelje u znak mogućnosti preobraženja ljudi nakon Njegova uskrsnuća.⁹⁷ Opisujući Mimarinu ikonu Uskrsnuća Kristova, moramo obratiti posebnu pozornost na već spomenutu bjelinu aureola i pozadine. Na rubovima aureola i brežuljaka mogu se primjetiti ostaci zlata, što ukazuje na to da je pozadina ali i aureole bile izvorno zlatne. Objašnjenje tome nalazimo u radu *Icons* engleskog povijesničara umjetnosti Robina Cormacka, koji upozorava da „...u procesu čišćenja zlato pozadine, fiktivno ili jako tanko, često se gubi, što nama pruža pogrešan dojam da su ruski ikonopisci preferirali bijele pozadine“.⁹⁸ Govoreći o fiktivnom ili jako tankom zlatu R.Cormack naglašava na jednom jako bitnom aspektu izrade ruskih ikona, karakterističnih za 16. stoljeće. Naime, iako znamo da su zlatne pozadine i aureole sastavljene od zlatnih listića bile karakteristične za bizantske ikone (posebice za doba Komnina), raspolažemo podatkom da počinjući od 16. stoljeća ruski ikonopisci su za zlatne pozadine koristili izuzetno tanke listiće pozlaćenoga srebra. Također su se koristili starom bizantskom tehnikom, gdje su srebrni listić prekrivali crvenkastim šelakom, što je stvaralo dojam zlata.⁹⁹ Dakle ako uzmemo u obzir da su bijele, a točnije rečeno „oljuštene“ aureole i pozadine najkarakterističnije za ikone najranije 16. stoljeća, možemo zaključiti da je moguće Mimarina ikona Uskrsnuća kasnija od navedenog od kustos 14. - 15. stoljeća.

Što se tiče pitanja ikonografije, takvi primjeri poput naše ikone Uskrsnuća bili su prošireni kako u Bizantskom carstvu, pa tako i u ruskoj tradiciji ikonopisa.¹⁰⁰ Posebice u razdoblju 16. st. nalazimo puno primjera, koji se podudaraju s našom ikonom iz Mimarine zbirke (Slike 24, 25 i 26) koja dakle može se smatrati tipičnim obrascem prikazivanja dotičnog sižea u ruskoj ikonografiji.

⁹⁵ Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimar, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 35 S.

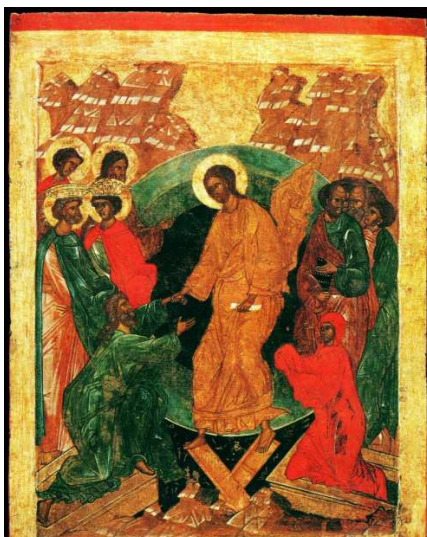
⁹⁶ Ivanova S.V. Ikonografija Uskrsa: „Silazak u Limb“ ili „Uskrsnuće“ / Иванова С.В., Иконография Пасхи: «Сшествие во ад» или «Воскресение»? / The Orthodox Easter Iconography: "Resurrection" or "Herowing of hell"? ><https://artcenter-ru.academia.edu/SvetlanaVIvanova><

⁹⁷ Vasiljeva A. V. Ikone „Silaska u Limb“ („Anastasis“) i „Uskrsnuće“ / Васильева А.В., Иконы «Сшествия во ад» («Анастасис») и «Воскресение» ><http://www.portal-slovo.ru/art/46407.php><

⁹⁸ Cormack Robin. Icons. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 2007, 100 S.

⁹⁹ Cormack Robin. Icons. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 2007, 100 S.

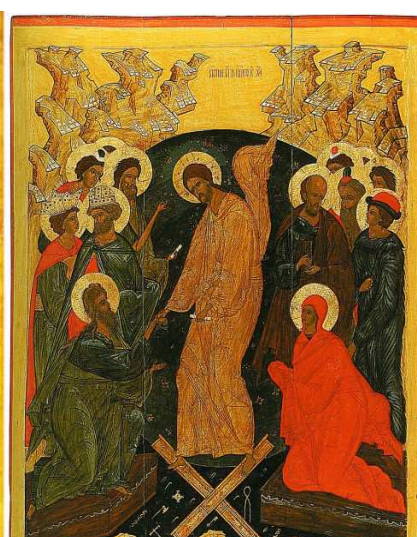
¹⁰⁰ Vodič muzeja Mimara, nakladnik Muzej Mimara, Zagreb, Hrvatska, 2007, 153 S.



Slika 24. Nepoznati autor, Uskrsnuće Kristovo - Silazak u limb, 16. stoljeće, Pskovska škola, iz crkve Žena Mironosica u Pskovu, tempera na drvu, 77 x 57, Pskovski državni ujedinenjeni povijesno – arhitektonski i likovni muzej-rezervat, Pskov, Rusija



Slika 25. Nepoznati autor, Uskrsnuće Kristovo - Silazak u limb, 16. stoljeće, Pskovska škola, iz crkve Nikole Čudotvorca sa Usohi u Pskovu, tempera na drvu, 93 x 67, Pskovski državni ujedinenjeni povijesno – arhitektonski i likovni muzej-rezervat, Pskov, Rusija



Slika 26. Nepoznati autor, Uskrsnuće Krista – Silazak u limb, sredina 16. stoljeća, Centralni muzej drevneruske kulture i umjetnosti im. Andreja Rubljova, Moskva, Rusija

Jedina neobična okolnost koja zahtjeva dodatno objašnjenje je razmimoilaženje naziva koji je ispisan na samoj ikoni (voskresenie Hristovo) i naziva pod kojim ona se vodi u zbirci Mimare (Silazak u limb).

Stručna literatura svjedoči da se radi ne o slučajnoj grešci nego o sustvanom preklapanju dvaju pojmova – Uskrsnuća i Silaska u Limb – do kojeg je došlo i koje je postalo norma u ikonografiji tek u 17. stoljeću, dakle, najmanje 100 godina poslije stvaranja ikone koju istražujemo. Uzroke takvog neobičnog fenomena nalazimo u izvornim dogmatskim razlikama između bizantskog i rimskog kršćanstva, te u kasnijem utjecaju zapadne ikonografske tradicije na istočnu.

Ikonografija Anastasisa (Uskrsnuća) u potpunosti je bila formirana već u 6. stoljeću, dok se prizori Silaska u Limb pojavljuju tek u 11. stoljeću. Štoviše, Silazak u Limb kao zaseban prizor pojavljuje se samo u katoličkom svijetu i od početka zvao se „Descensus ad inferos“. Bizantinci su sagledavali prikaz Anastasisa isključivo kao Uskrsnuće Krista bez prikaza Silaska u Limb, koji je nastao kasnije, kao odvojen prikaz.¹⁰¹ Bizantsko podrijetlo prikaza Uskrsnuća Kristova je neosporivo. Jedan od najstarijih sačuvanih bizantskih prikaza Anastasisa je svakako reljef jednog od

¹⁰¹ Ivanova S.V. Ikonografija Uskrsa: „Silazak u Limb“ ili „Uskrsnuće“ / Иванова С.В., Иконография Пасхи: «Сошествие во ад» или «Воскресение»? / The Orthodox Easter Iconography: "Resurrection" or "Herowing of hell"? ><https://artcenter-ru.academia.edu/SvetlanaVIvanova><

stupa ciborija katedrale sv. Marka u Veneciji (Slika 27). Ovaj primjer 6. stoljeća služi između ostalog kao dokaz da je ovaj prikaz postojao i prije pokreta ikonoklazma u Bizantu, što se pak razilazi s mišljenjem kustosa opisanom u vodiču muzeja Mimara.¹⁰² (Primijetiti ćemo da se sada i ovaj i drugi prikazi Anastasisa isto označavaju kao Silazak u Limb).



Slika 27. Nepoznati autor, Silazak u limb, crtež reljefa jednog od stupića ciborija (detalj), Konstantinopol, 6. stoljeće, bazilika sv. Marka, Venecija, Italija.

Ikonografija Anastasisa stvorena u Bizantskom Carstvu, je bila preuzeta od strane majstora Kijevske Rusi. Tako prvi prikaz Uskrsnuća nalazimo u Kijevskoj katedrali sv. Sofije iz 11. stoljeća (Slika 28).¹⁰³



Slika 28. Nepoznati autor, Silazak u limb, 11. stoljeće, fresko oslik u sjevernom transeptu hrama sv. Sofije, Kijev, Ukrajina

¹⁰² Vodič muzeja Mimara, nakladnik Muzej Mimara, Zagreb, Hrvatska, 2007, 153 S.

¹⁰³ Vasiljeva A. V. Ikone „Silaska u Limb“ („Anastasis“) i „Uskrsnuće“ / Васильева А.В., Иконы «Сшествия во ад» («Анастасис») и «Воскресение» ><http://www.portal-slovo.ru/art/46407.php><

Razlika u bizantskoj (Uskrsnuće ili Anastasis) i zapadnoj (Silazak u Limb) tradicijama objašnjava se činjenicom da se u apostolskom vjerovanju spominje silazak Krista u limb, dok je u nicejsko-carigradskom vjerovanju taj dio Kristovog života izostavljen¹⁰⁴:

„<...> rođen od Marije Djevice, mučen pod Poncijom Pilatom, raspet, umro i pokopan; *sišao nad pakao*; treći dan uskrsnuo od mrtvih; uzašao na nebesa, sjedi o desnu Boga Oca svemogućega...” (apostolsko vjerovanje).¹⁰⁵

“<...> Koji je radi nas ljudi i radi našega spasenja sišao s nebesa i utjelovio se po Duhu Svetom od Marije Djevice: i postao čovjekom. Raspet također za nas: pod Poncijom Pilatom mučen i pokopan. I uskrsnuo treći dan, po Svetom Pismu. I uzašao na nebo: sjedi s desne Ocu.” (nicejsko-carigradsko vjerovanje).¹⁰⁶

Naime, apostolsko vjerovanje je već u 10. stoljeću bilo uvedeno od strane zapadne crkve u liturgiju. A nakon rascjepa kršćanske crkve na katoličku i pravoslavnu 1054.g. dobilo je na posebnom značaju kao prvo vjerovanje, nastalo prije nicejsko-carigradskog vjerovanja prihvaćenog od strane istočne crkve, što se kasnije i odrazilo na ikonografiji katoličkog i pravoslavnog ikonopisa.¹⁰⁷

U zapadnoj tradiciji prikaz Silaska u limb bio je sljedeći: Krist se kreće prema raljama pakla, koje izgledaju kao ralje čudovišta i pruža ruku ljudima, koji se tamo muče (kao primjer vidi slike 29, 30, 31).¹⁰⁸

¹⁰⁴ Ivanova S.V. Ikonografija Uskrsa: „Silazak u Limb“ ili „Uskrsnuće“ / Иванова С.В., Иконография Пасхи: «Сошествие во ад» или «Воскресение»? / The Orthodox Easter Iconography: "Resurrection" or "Herrowing of hell"? ><https://artcenter-ru.academia.edu/SvetlanaVIvanova><

¹⁰⁵ Apostolsko vjerovanje. Osnovne molitve. >http://vjeronauk.net/?page_id=49<

¹⁰⁶ Nicejsko – carigradsko vjerovanje .Osnovne molitve. >http://vjeronauk.net/?page_id=49<

¹⁰⁷ Ivanova S.V. Apostolsko vjerovanje u književnim ilustracijama zapadnoeuropske umjetnosti / Иванова С.В. Апостольский Символ веры в книжных иллюстрациях в западноевропейском искусстве // Вестник Свято – Тихоновского православного университета. Серия «Вопросы истории и теории христианского искусства». М., 2015. Т. 1(17). С. 45. -54.

¹⁰⁸ Ivanova S.V. Ikonografija Uskrsa: „Silazak u Limb“ ili „Uskrsnuće“ / Иванова С.В., Иконография Пасхи: «Сошествие во ад» или «Воскресение»? / The Orthodox Easter Iconography: "Resurrection" or "Herrowing of hell"? ><https://artcenter-ru.academia.edu/SvetlanaVIvanova><



Slika 29. Nepoznati autor, Silazak u limb, freska 1290. g., crkva sv. Mihaela, Great Tew, Oxfordshire, Engleska



Slika 30. Nepoznati autor, Silazak u limb, freska 1350. g., Kirkerup, Danska



Slika 31. Nepoznati autor, Silazak u limb, freska 1542. g., Estruplund, Danska

Osim toga, iako Silazak u Limb za razliku od Anastasisa često prikazuje nage likove ljudi u raljama pakla, ne pokazuje likove koji se mogu identificirati sa Adamom i Evom. Također nema ni likova careva Davida i Salamona, koji su obavezno prisutni u ikonografiji Anastasisa. Čak je i smjer kretanja prikaza Silaska u limb i Anastasisa posve različit. Ako se u Silasku u limb Krist kreće po horizontali ka raljama pakla, u Anastasisu Krist je prikazan u vertikalnoj kretnji u trenutku kad je izašao iz razrušenog pakla i počeo se uzdizati na nebo, o čemu svjedoči dio njegove draperije, koja se uvijek lepršajući diže prema gore. Uz to se može nadodati da, ako se u Silasku u Limb radi tek o

početku radnje, gdje se Krist kreće prema raljama pakla još ne pobijedivši, u Anastasisu uvijek vidimo razlomljena vrata pakla ispod nogu Krista, koja svjedoče o Kristovoj pobjedi.¹⁰⁹

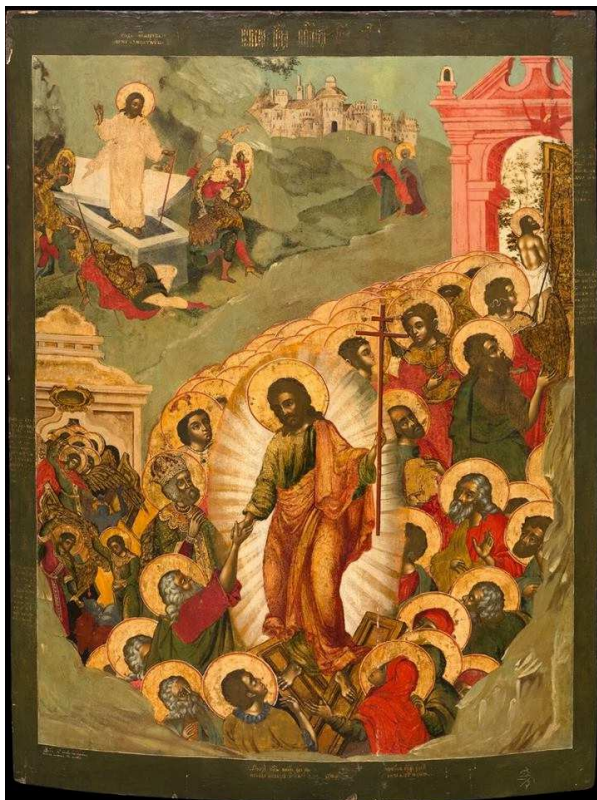
Potrebno je primjetiti da u katoličkoj ikonografiji pored motiva sa Silaskom u Limb, postoji i tradicija prikazivanja Uskrsnuća kao posebne epizode. Međutim, i tu se javljaju bitne razlike u usporedbi s istočnim kršćanstvom. Uskrsnuće u katoličkoj tradiciji prikazuje Krista koji izlazi iz groba, što nije prihvaćeno u pravoslavnom ikonopisu. S.V Ivanova u svojem radu „Ikonografija Uskrsa: 'Silazak u Limb' ili 'Uskrsnuće'?“ objašnjava razloge odbijanja takvog tipa prikaza Uskrsnuća u pravoslavnoj tradiciji: „Tako na prikazima Uskrsnuća mogu biti prisutni usnuli stražari – i onda je to vizualizacija prijevare (san na dužnosti kažnjavao se smrću); ili su isti promatrači Uskrsnuća – i onda, usprkos evanđelju, oni se ispostavljaju prvim ljudima, kojima se ukazao uskrsnuli Krist, prije nego što će se prikazati Mariji Magdaleni i apostolima. Prizor odmaknutog grobnog kamena (ili grobne daske) također ne odgovara ikonografiji zbivanja uskrsnuća u evanđelju, prema kojima je Krist uskrsnuo iz zatvorenog groba i prošao kroz zapečaćena vrata.“¹¹⁰

U zapadnom kršćanstvu prikaz Uskrsnuća, gdje Krist izlazi iz groba proširio se u 14. stoljeću, međutim, s jačanjem europskog utjecaja on se početkom 17. stoljeća počeo javljati i u Rusiji. Ponekad se prizor Izlaska iz groba uključivao u komplicirane kompozicije, gdje se u donjem registru nalazio uobičajen pravoslavni prikaz Uskrsnuća, u kome je Krist već postigao pobjedu nad paklom, a u gornjem, na drugom planu nalazio bi se - katolički Izlazak iz groba¹¹¹ (Slika 32).

¹⁰⁹ Ivanova S.V. Ikonografija Uskrsa: „Silazak u Limb“ ili „Uskrsnuće“ / Иванова С.В., Иконография Пасхи: «Сошествие во ад» или «Воскресение»? / The Orthodox Easter Iconography: "Resurrection" or "Herrowing of hell"? ><https://artcenter-ru.academia.edu/SvetlanaVIvanova><

¹¹⁰ Ivanova S.V. Ikonografija Uskrsa: „Silazak u Limb“ ili „Uskrsnuće“ / Иванова С.В., Иконография Пасхи: «Сошествие во ад» или «Воскресение»? / The Orthodox Easter Iconography: "Resurrection" or "Herrowing of hell"? ><https://artcenter-ru.academia.edu/SvetlanaVIvanova><

¹¹¹ Vasiljeva A. V. Ikone „Silaska u Limb“ („Anastasis“) i „Uskrsnuće“ / Васильева А.В., Иконы «Сошествия во ад» («Анастасис») и «Воскресение» ><http://www.portal-slovo.ru/art/46407.php><



Slika 32. Tihon Filatjev
(ikonopisac Palate Oružja Moskovskog Kremlja),
Silazak u limb, 1691. g.

Kako smatra istraživačica S.V Ivanova u svojem radu „Ikonografija Uskrsa: 'Silazak u limb' ili 'Uskrsnuće'?“, moguće je da je upravo takva kombinirana kompozicija uzrokovala pojavljivanje u 17. stoljeću duplog naziva *Uskrsnuće Kristovo – Silazak u limb*.¹¹² Tome je očito pridonijelo i razvodnjavanje pravoslavnih kanona prikazivanja Uskrsnuća s prodorom zapadnih obrazaca.

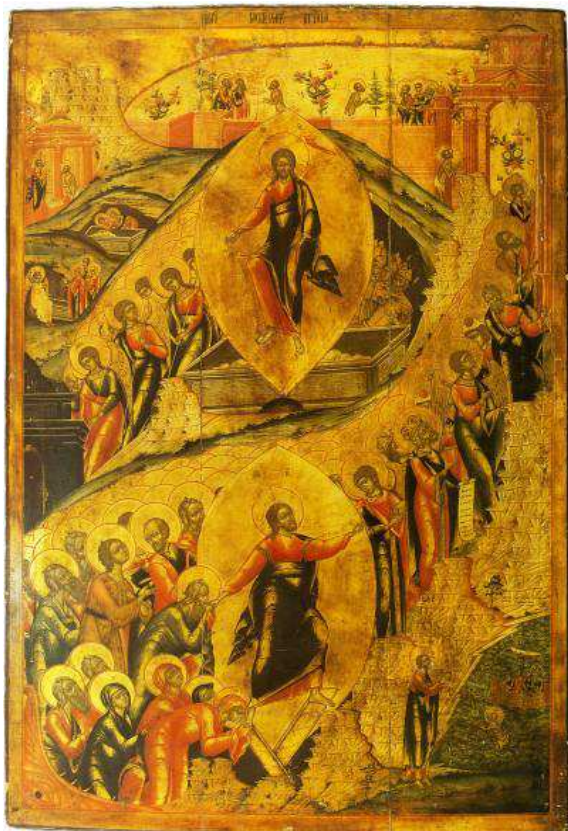
Međutim, obratili smo pažnju na to, da bez obzira na promjene nastale pod utjecajem Zapada, ruski ikonopis i u kompliciranim varijantama Anastasisa nikada ne prikazuje sam Silazak u Limb, premda je na poslijetku prihvatio upravo taj zapadni naziv.

Ruska je crkva, osim čuda samoga Kristovog Uskrsnuća, sve veći naglasak počela stavljati na čudo razorenja pakla i spasenja duša. Tako ikona Uskrsnuća počinje nositi individualnu poruku za svakog vjernika, koji teži spasenju svoje duše i vidi nadu u Kristovoj žrtvi, dragovoljno prinesenoj, kako bi iskupio prvotni grijeh i otvorio vrata Raja čak i za one, koji su bili zarobljeni u tami pakla. Potvrdu ovoj sugestiji možemo vidjeti na primjeru ikone 17. stoljeća predstavljene na 32. slici, gdje

¹¹² Ivanova S.V. Ikona „Simbol vjere“ XVII st. /Иванова С.В. Икона «Символ веры» XVII века: к проблеме иконных образов // Вестник Нов - ГУ. 2015. №84. С. 183 – 185.

je Krist, iako prikazan dva puta (prvo u Izlasku iz groba, a drugi – u prizoru Uskrsća) gotovo stopljen s velikom masom, koja se kreće prema otvorenim vratima raja, koje vidimo u pozadini. Promatrajući kontinuitet razvitka ikone Anastasisa u Rusiji na ikoni Uskrsnuća Kristova – Silaska u Limb iz druge polovice 19. st. (slika 33) možemo vidjeti težnju ka većoj narativnosti i kompliciranju ikonografije. Figura Krista koji izlazi iz groba i ona gdje vodi pravednike iz razorenog pakla u Raj, vizualno dijele ikonu na dva dijela i ujednačavaju se u prikazu svojevrsnog „duplog Uskrsnuća“, gdje u jednoj ikoni koegzistira zapadni i istočni način prikazivanja Uskrsnuća. Najvažnija je međutim procesija pravednika, koja u jednoj širokoj dijagonali presjeca ikonu ka putu u Raj, koji postaje sve detaljiziraniji i veći. U ikoni 20. stoljeća vidimo već kako je spoj zapadne i istočne tradicije prikaza Uskrsnuća dosegao vrhunac: pored groba Kristova pojavljuje se i kamen, koji je zatvarao ulaz u špilju, ralje pakla pojavljuju se u obliku čeljusti čudovišta iz kojih izlaze pravednici, a Krist u donjem registru ikone stoji na srušenim vratnicama pakla, koja nisu više ulaz u Limb, već stoje više kao dekorativni element, koji se tradicionalno kopira. Motiv procesije duša pravednika, koja iz pakla ide prema vratima Raja razvija se sve više. Tako osim mnoštva pravednika, pokrenutih preko cijele dijagonale ikone prema vratnicama Raja, vidimo još detaljnije unutrašnjost i zidine Raja, usporedivo sa ikonom iz 19.st.

Zbog razvijanja motiva Raja i procesije pravednika koji se kreću prema njemu iz pakla i koji nije karakterističan za zapadnu tradiciju, možemo sugerirati da je moguće upravo to bio razlog zašto je došlo do promjene naziva ikone Uskrsnuća Kristova u ikonu Silaska u Limb. Ako se pod utjecajem zapadne tradicije počevši od 17. st. Uskrsnuće Kristovo spojilo s nadom spasenja duša, omogućene Kristovim Silaskom u Limb i ikone dobijaju dupli naslov *Uskrsnuće Kristovo– Silazak u Limb*. S vremenom, ideja Božanskog milosrđa i dospjeća u raj nadvladava, te se ikona sve češće počinje nazivati jednostavno ikonom Silazka u Limb. Čak se i uobičajene kompozicije Uskrsnuća Kristova, koje su nastale još u bizantsko doba, počinju nazivati Silaskom u Limb umjesto Uskrsnućem Kristovim.



Slika 33. Nepoznati autor, Uskrsnuće Kristovo – Silazak u limb, dr. pol. 19 st. Paleh, Rusija



Slika 34. Vitalij Lukin, Uskrsnuće Kristovo – Silazak u limb, 1907, privatna zbirka, Moskva, Rusija

Tako možemo pretpostaviti da su u slučaju dolaska na rusko tlo, ikonografski motivi najčešće preosmišljavani, a tako su dobivali i drugačija tumačenja ili nešto drugačije naglaske od tradicija zapada. U svakom slučaju, na poslijetku se i Anastasis u Rusiji počeo obilježavati i kao Silazak u limb, premda se na Zapadu Silazak u Limb nikada nije obilježavao kao Anastasis.

Zaključujući, možemo reći da je ikona Uskrsnuća Kristova iz zbirke Mimare jedna od uobičajenih ikona Anastasisa u pravoslavlju. Međutim, njen sadašnji naziv nastao je kasnije, zbog zbrke nastale u 17. stoljeću i konačno ustaljene u kasnije doba, kao rezultat interferencije istočnih i zapadnih tradicija u ruskoj ikonografiji. Izvorni je naziv naše ikone ipak Uskrsnuće Kristovo. Osim toga, ukazali smo na pitanje datacije ikone Uskrsnuća. Zlatni ostataci na pozadini sugeriraju da se ikona može smjestiti najranije u 16. stoljeće, kada su ruski ikonopisci počeli koristiti iznimno tanke listiće pozlate, a ne u 14. - 15. stoljeće.

2.4. Bogorodičina smrt



Slika 35. Nepoznati autor, Bogorodičina smrt, 15. – 16. stoljeće,
ikona Moskovske škole, tempera na drvu, 28x 22, soba 30,
Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska

Jedna od središnjih ruskih ikona u zbirci Mimare je upravo Bogorodičina smrt iz 15. – 16. stoljeća atribuirana moskovskoj školi¹¹³ (Slika 35). Povjesničar umjetnosti Slavko Šterk u članku „Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare“ spominje da ovu ikonu donator pripisuje Andreju Rubljovu, kako se i tvrdilo sve do smrti samoga Mimare.¹¹⁴ Na današnji dan muzej Mimare ne može sa sigurnošću tvrditi da se u ovom slučaju stvarno radi o djelu Rubljova, zbog čega kustosi obilježavaju ovu ikonu širim pojmom Moskovske škole ikonopisa, koja je kako znamo nastala pod utjecajem rada velikog ikonopisca.¹¹⁵

Ikona Bogorodičine smrti (grč. Koimesis) kompozicijski je vrlo simetrična. U sredini, na odru, prekrštenih ruku, leži usnula Bogorodica.¹¹⁶ Takozvana „rota“, raskošno postolje za odar¹¹⁷,

¹¹³ Vodič muzeja Mimara, nakladnik Muzej Mimara, Zagreb, Hrvatska, 2007, 153 S.

¹¹⁴ Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 34 S.

¹¹⁵ Iz razgovora sa kustosom muzeja Mimare

¹¹⁶ Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 34 S.

¹¹⁷ Марченко Д. Иконография Успения Богородице: што у себи има, а што нема /Дмитрий Марченко, Иконография успения Богородицы: что в ней есть и чего в ней нет ><http://www.pravmir.ru/ikonografiya-uspeniya-bogorodicy-cto-v-nej-est-i-chego-v-nej-net/><

ukrašena je purpurom sa zlatnim rubovima, kao što je i purpurni jastuk istkan zlatom na samome odru. Purpurne boje, boje bizantskih careva¹¹⁸, je i Bogorodičin maforion koji prekriva plavetnilo njezine halje. Iza odra u zlatnoj odori s potezima bijele, slično hrizografiji stoji Krist u mandorli, uzimajući dušu svoje majke koja je u obliku djeteta. Kao što je Bogorodica nekoć držala njega na rukama kao dijete, tako i Krist drži sada nju.¹¹⁹ S dvije strane pored Krista u porubu mandorle svijetlo zelene boje, stoje bestjelesni anđeli sa svijećnjacima u rukama.¹²⁰ Iznad glave Krista prikazan je crveni Serafin sa šest krila, koji, moguće, služi kao podsjetnik na Serafina koji je čuvao Raj nakon progona Adama i Eve i kao znak da je Raj od sada otvoren za duše svih pravednika.¹²¹ Oko odra su prikazani apostoli: „sveti Ivan, bradati starac, naginje se nad Madoninu glavu osluškujući otkucaje njezina srca, Sv. Pavao stoji joj oko nogu, a sv. Petar liturgijski je kadi kadionicom“. ¹²² Iza apostola s obje strane Krista stoje po dva arhijereja (to su prvi svećenici kršćanske općine) u bijelim omoforima ukrašenim crnim i crvenim križevima. Slavko Šterk izdvaja tri imena arhijereja: Dionizije Aeropagit, Jerotej Atenski i Timotej Edeski.¹²³ Četvrti arhijerej je najvjerojatnije Jakov brat Božji, kojeg susrećemo slično prikazanog i na drugim ikonama Bogorodičine smrti.¹²⁴ Ovdje je također zanimljivo spomenuti da kustosi u vodiču muzeja tumače figure arhijereja sasvim drugačije, objašnjavajući da prema hagiografiji ova četiri lika prikazuju prve ljude, koje su zapisali priču o smrti Bogorodice ili ljude koji su proširili tu priču u svojim molitvama.¹²⁵ Ta pretpostavka pak ne objašnjava bijele omforone s križevima, a osim toga, apokrifni tekstovi iz kojih i saznajemo o smrti Bogorodice, spominju upravo prve kršćanske svećenike.

¹¹⁸ Marčenko D. Ikonografija Uspenja Bogorodice: što u sebi ima, a što nema / Дмитрий Марченко, Иконография успения Богородицы: что в ней есть и чего в ней нет ><http://www.pravmir.ru/ikonografiya-uspeniya-bogorodicy-cto-v-nej-est-i-chego-v-nej-net/><

¹¹⁹ Marčenko D. Ikonografija Uspenja Bogorodice: što u sebi ima, a što nema / Дмитрий Марченко, Иконография успения Богородицы: что в ней есть и чего в ней нет ><http://www.pravmir.ru/ikonografiya-uspeniya-bogorodicy-cto-v-nej-est-i-chego-v-nej-net/><

¹²⁰ Barskaja N.A. Radnja i likovi staroruskog slikarstva. / Барская Н. А., Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: Просвещение, 1993. — 223 с. ><http://andrey-rublev.ru/barskay.php><

¹²¹ Ikone Uspenja Presvete Bogorodice / Иконы Успения Пресвятой Богородицы ><http://www.nsad.ru/page/ikony-uspeniya-presvjatoj-bogorodicy/><

¹²² Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 34 S.

¹²³ Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 34 S.

¹²⁴ Marčenko D. Ikonografija Uspenja Bogorodice: što u sebi ima, a što nema / Дмитрий Марченко Иконография успения Богородицы: что в ней есть и чего в ней нет ><http://www.pravmir.ru/ikonografiya-uspeniya-bogorodicy-cto-v-nej-est-i-chego-v-nej-net/><

¹²⁵ Vodič muzeja Mimara, nakladnik Muzej Mimara, Zagreb, Hrvatska, 2007, 153 S.

Sa strana vidimo jeruzalemske žene koje su došle oplakati Bogorodicu. U pozadini vidimo simbolički prikazanu arhitekturu u svijetlo-žutoj i svijetlo-zelenoj bojama: s lijeve strane prikazan je ulaz, do se s desne nalazi kuća. Zajedno oni predstavljaju dom Ivana Bogoslova, gdje se i dogodilo čitavo zbivanje.¹²⁶ Iako tekst vodiča muzeja objašnjava ovu arhitektonsku pozadinu kao dva bizantinska grada¹²⁷, on ne precizira o kojim gradovima se točno radi i ne objašnjava njihovo značenje u ikonografiji, te stoga smatramo ovu pretpostavku nedovoljno argumentiranom.

Zlatna pozadina naglašava bezvremensku važnost svetoga trenutka i svetost Nebeskog carstva. Na pozadini su ispisane i sigle boje cinobera: „lijevo i desno do Serafina čitamo: *uspenie svet: oqs*. U Kristovoj aureoli nalaze se grčka slova: OWN, a do nje monogram IC XC. Uz aureolu bogorodičine psihe piše: *d (u) ša*.”¹²⁸ Zanimljiva je i scena, koja se događa ispred Bogorodičinog odra. U smanjenim dimenzijama prikazan je u zelenom plaštu židovski svećenik Jefonije koji se ruga Bogorodici, pokušavajući objema rukama prevrnuti odar, ali odmah do njega Arkandeo Mihael (u vodiču zabilježen samo kao anđeo) mačem mu je spreman odsjeći ruke. Na taj način, ikona prepričava priču koja se dogodila nakon smrti Bogorodice. Naime, kada su apostoli u tužnoj, svečanoj procesiji nosili odar Bogorodice da je sahrane u Getsemanskom vrtu, židovski svećenik Jefonije je pokušao prevrnuti odar Bogorodice zbog čega mu je Arkandeo Mihael odsjekao ruke. Jefonije se onda pokajao i pomolio Bogorodici nakon čega su se odsječene ruke ponovo spojile s njegovim tijelom. Ta priča služila je kao potvrda da Bogorodica nije nikada napuštala ljude. To je bilo prvo čudo milosrđa Bogorodice nakon njene smrti.¹²⁹

Bogorodičina smrt kao i rođenje Bogorodice nije bilo opisano u Evanđelju. O smrti Bogorodice znamo iz više izvora, ali možda najdetaljnije o tom događaju saznajemo iz apokrifnog teksta „Riječ Ivana Bogoslova na Uspenje“. Tako znamo da je nakon Kristovog Uznesenja Bogorodica ispunila volju svoga Sina i živjela u kući njegovog učenika – apostola Ivana sve do svoje smrti u 72. godini. Znamo i to, da je saznajući o svojoj bliskoj smrti od anđela Gabrijela, pričala s bliskim joj jeruzalemskim ženama, molila se da se stigne oprostiti sa svim apostolima, koji su po cijelom svijetu propovijedali evanđelje. Anđeli su ispunili njezinu želju i prije smrti doveli sve apostole da se oproste s Bogorodicom, osim Tome, koji nije stigao i kome je Bogorodica ostavila

¹²⁶ Barskaja N.A. Radnja i likovi staroruskog slikarstva. / Барская Н. А., Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: Просвещение, 1993. — 223 с. ><http://andrey-rublev.ru/barskay.php><

¹²⁷ Vodič muzeja Mimara, nakladnik Muzej Mimara, Zagreb, Hrvatska, 2007, 153 S.

¹²⁸ Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 34 S.

¹²⁹ Barskaja N.A. Radnja i likovi staroruskog slikarstva. / Барская Н. А., Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: Просвещение, 1993. — 223 с. ><http://andrey-rublev.ru/barskay.php><

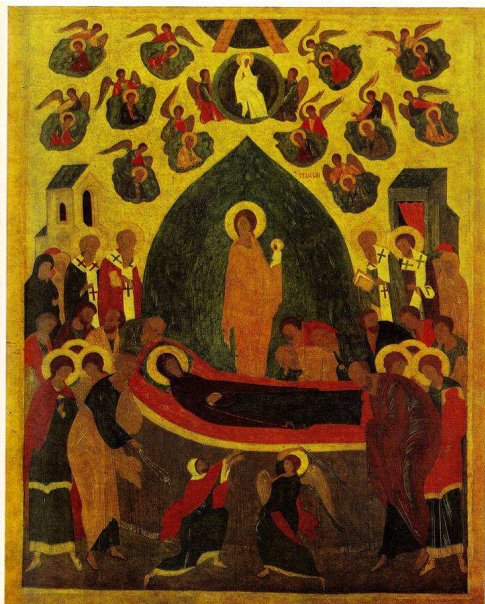
svoj pojas. U domu apostola Ivana na trenutak smrti, kad se oblak spustio na kuću i pojavio se Krist, koji je uzeo dušu i poručio dvojici anđela da je odnesu na nebo, nalazili su se prvi kršćanski svećenici, jeruzalemske žene i apostoli. Ovaj tekst nam pomaže točnije shvatiti ikonografiju i tumači zašto ikona Bogorodičine smrti izgleda upravo ovako kakvu je danas gledamo.¹³⁰

Atribucija moskovskoj školi naše ikone Bogorodičine smrti po našem mišljenju je nedovoljno argumentirana. Ako pogledamo ikone Uspenja Presvete Bogorodice ikonopisaca, koji su dokazano radili pod utjecajem Andreja Rubljova, vidjet ćemo da se radi o dosta tanjim likovima s koloritom koji spaja u sebi mekoću i žarke, intenzivne boje pune svjetlosti, osjećaj optimizma i smirenosti¹³¹ za razliku od više zagasitih, zemljanih tonova ikone u muzeju Mimare. Jedan od najljepših uzoraka ikone Smrti Bogorodice Moskovske škole je ikona Uspenja Presvete Bogorodice iz 15. – 16. stoljeća (Slika 36). Osim navedenih odlika, moramo nadodati da su likovi dosta plošni, a i raspoređeni su preglednije, usporedivo s našom ikonom (usp. Slike 36 i 37). Moramo primijetiti i puno složeniju kompoziciju, s anđelima koji dovode svakog apostola na oproštaj s Bogorodicom, s anđelima među apostolima, te s dušom Bogorodice koju anđeli nose prema vratima Raja (karakteristično za radionicu majstora Dionizija, koja je nastavljala ikonopisnu tradiciju Andreja Rubljova krajem 15. – početkom 16. stoljeća).¹³²

¹³⁰ Barskaja N.A. Radnja i likovi staroruskog slikarstva. / Барская Н. А., Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: Просвещение, 1993. — 223 с. ><http://andrey-rublev.ru/barskay.php><

¹³¹ Ikona Uspenja Presvete Bogorodice / Икона Успения Пресвятой Богородицы из Троице-Сергиевой Лавры >http://uspenie.paskha.ru/presents/Ikona_Lavry/<

¹³² Ikona Uspenja Presvete Bogorodice / Икона Успения Пресвятой Богородицы из Троице-Сергиевой Лавры >http://uspenie.paskha.ru/presents/Ikona_Lavry/<



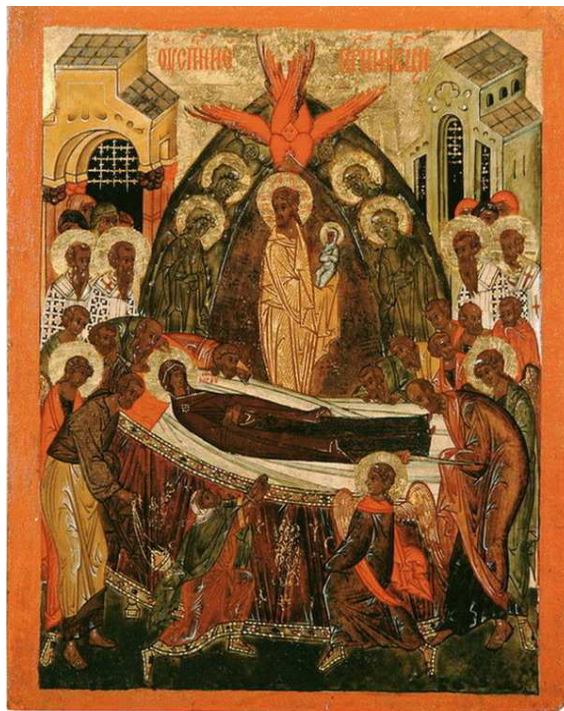
Slika 36. Radionica majstora Dionizija, Uspenje Bogorodice, 15. – 16. stoljeće, Centralni muzej drevneruske kulture i umjetnosti im. Andreja Rubljova, Moskva, Rusija



Slika 37. Nepoznati autor, Bogorodičina smrt, 15. – 16. stoljeće, ikona Moskovske škole, tempera na drvu, 28x 22, soba 30, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska

Puno više sličnosti ikone iz Mimare pronalazimo s ikonama *Bogorodičine smrti* iz provincijalnih ruskih sredina za koje su karakteristične „jednostavnost kompozicije i prevladavanje tonova kolorita zemlje“¹³³.

¹³³ Ruske ikone 15. - 20. stoljeća : Galerija Klovićevi dvori, [8. lipnja - 18. srpnja 2010.] : [katalog izložbe] / [autori tekstova Svetlana Katkova, Nina Griaznova ; prijevod s ruskoga Natalija Bertol, Vesna Crnolatac-Janjić, Andrej Čebotarev ; fotografije Roman Suslov, Aleksandr Kopačev. Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2010, 95 s.



Slika 38. Nepoznati autor, Bogorodičina smrt, poč. 16. stoljeća, Državni Vladimiro – Suzdaljski povijesno-arhitekturni i likovni muzej-rezervat, Suzdalj, Rusija

Tako na ikoni iz Suzdalja poč. 16. stoljeća zapažamo istu skučenost likova u prostoru, kojih je čak i više usporedivo sa našom ikonom, zahvaljujući anđelima među apostolima (Slika 38). Međutim, oblikovanje draperije Krista, njegov položaj tijela u odnosu na Bogorodicu, slična arhitekturna pozadina, naglasak na svijetlo-zelenkastim tonovima, a na kraju i čitava kompozicija u cijelosti, govori nam o tome da su se autori obiju ikona najvjerojatnije koristili vrlo sličnim predloškom. Iako moramo priznati da je Suzdaljska ikona razrađenija, s puno više detalja, jedina veća razlika je ipak zrcalno okrenuta scena Jefonija i Arkandela Mihaela.

Stoga možemo sugerirati da je Mimarina ikona Bogorodičine smrti nastala u jednoj od provincijskih sredina, što stavlja pak atribuciju ikone Moskovskoj školi pod sumnju, ali i ostavlja široko polje za dalja istraživanja tog pitanja.

Neupitno je i bizantsko podrijetlo ikonografije Bogorodičine smrti. Kako smo već to i naglasili, smrt Bogorodice nije bila opisana u Evanđelju. Priče o Njezinim zadnjim danima koje su poslužile za buduću ikonografiju prizora Bogorodičine smrti nalazimo najdetaljnije opisane u apokrifnom tekstu Riječ Ivana Bogoslova na Uspenje, te isto tako i u Riječi Ivana, arhiepiskopa Solunskog, Riječima svetih Andreja Kritskog, Carigradskog patrijarha Germana i tri Riječi svetoga Ivana Damaskina iz 8. stoljeća. Priče o Uspenju razlikuju se u detaljima, ali posve sigurno opisuju isti događaj. Prvi dokumentirani podaci o blagdanu Uspenja Presvete Bogorodice pojavljuju se tek

krajem VI st. Smatra se da je taj blagdan bio ustoličen za vrijeme vladavine bizantskog cara Mavrikija (529 – 602). Prije toga Uspenje očigledno nije bilo u Carigradu službenim crkvenim praznikom. Ikonografija se pak formirala poslije ikonoklastičnog doba. Jedan od najranijih primjera prikaza Bogorodičine smrti datira se krajem 10. stoljeća (Slika 39). To su dvije pločice od slonovače, koje su ukrašavale Evandjelje napravljeno za cara Ottona III. Kompozicija prizora ukazuje na početak tradicije prikazivanja Bogorodičine smrti: Bogorodica je u centru na odru, s dvije strane stoje apostoli, iza odra stoji Krist s dušom Bogorodice, koja izgleda kao dijete (Slika 40).¹³⁴



Slika 39. Radionica Benediktinskog samostana u Reichenau, prednje korice jevanđelistara Ottona III, Reichenau, slonovača, drvo, zlato i 188 dragulja, 33.5 x 24, o. 983. -1002. g., Bavarska državna knjižnica, Muenchen, Njemačka



Slika 40. Nepoznati autor (bizantski majstor), Bogorodičina smrt, detalj korica jevanđelistara Ottona III, Reichenau, slonovača, 10. stoljeće, Bavarska državna knjižnica, Muenchen, Njemačka

U ikonopisu ova kompozicija pojavljuje se početkom 11. stoljeća. Tada se počinje proširivati i ikonografija. Pojavljuje se takozvani „oblačni tip“ Bogorodičine smrti gdje se prikazanje kako na oblacima anđeli dovode apostole da se oproste s Bogorodicom. U Rusiji se „oblačni tip“ Bogorodičine smrti pojavio tek u 13. stoljeću u Novgorodu. S vremenom detalja postaje sve više, tako da se na rubu 12. i 13. stoljeća po prvi put pojavljuje prizor odsijecanja ruku židovskom

¹³⁴ Lipatova S.N. Uspenje Presvete Bogorodice: ikonografija praznika u umjetnosti Bizanta i Stare Rusji. /Липатова С.Н. Успение Пресвятой Богородицы: иконография праздника в искусстве Византии и Древней Руси // <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/060826144424.htm>

svećeniku Jefoniju na freskama crkve Panagije Mavriotise u Kastoriji. U Rusiji se tako narativno proširen prikaz smrti Bogorodice po prvi put se pojavljuje na freskama Snetogorskog samostana i u crkvi Uspenja na Volotovom polju u 14. stoljeću.¹³⁵

2.5 Preobraženje Krista



Slika 41. Nepoznati autor, Preobraženje Krista, 15. – 16. stoljeće, ikona Moskovske škole, tempera na drvu, 47.6x 34.4, soba 30, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska

Ikona Preobraženja Krista 15. – 16. stoljeća bila je donirana muzeju Mimare zajedno sa ikonom Smrti Bogorodice i isto tako pripisana Andreju Rubljovu¹³⁶ (Slika 41). Danas je ova ikona u zbirci Ante -Topića Mimare zabilježena kao djelo moskovske škole bez preciziranja imena ikonopisca. Ikonografija Preobraženja jedna je od najstarijih i ostala je gotovo nepromijenjena od mozaika 6. stoljeća u samostanu sv. Katarine na Sinaju, gdje se po prvi put javlja u ovom prepoznatljivom obliku. Jedino što očito nedostaje na sinajskom mozaiku je planina Tabor, što pak ne smeta da shvatimo kako se na prikazu radi upravo o Preobraženju.¹³⁷ Međutim, već oko 9. stoljeća

¹³⁵ Lipatova S.N. Uspenje Presvete Bogorodice: ikonografija praznika u umjetnosti Bizanta i Stare Rusji. //Липатова С.Н. Успение Пресвятой Богородицы: иконография праздника в искусстве Византии и Древней Руси // <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/060826144424.htm>

¹³⁶ Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 32 – 36 S.

¹³⁷ Mojsejenkov A. Ikonografija Preobraženja Gospodnjeg / Моисеенков А. Иконография Преображения Господня ><http://foma.ru/ikonografiya-preobrazheniya-gospodnya.html><

formira se nama znana kompozicija¹³⁸, koju opisuje i Slavko Šterk, kada piše o ikoni Preobraženja zbirke Mimare: „Ikonografija nam je znana. Na tri planinska vrha gore Tabor stoji u sredini Krist koji blagoslivlja s dva prsta desne ruke. Desno od njega predstavnik je zakona, Mojsije, koji drži tablice, a lijevo prorok Ilija. Obojica u molitvenom raspoloženju promatraju božansku osobu iza koje zrači svijetlost presvijetle tame. Na padini srednje planine nalaze se trojica apostola: Petar, Jakov i Ivan“.¹³⁹ I doista, vidimo ikonu, koja nije preopterećena suvišnim detaljima i koja točno odgovara događaju Isusova života iz Novog zavjeta. Međutim, bitno je naglasiti značenje kompozicijskih elemenata, da bismo jasnije shvatili značenje ikone Preobraženja. Krist je prikazan u okrugloj mandorli s zlatnim zvjezdicama i velikom petokrakom zvijezdom prošaranom hrizografijom unutar nje. Općenito, u bizantskoj umjetnosti ne susrećemo zvijezde u mandorlama, osim u slučaju zlatnih zvjezdica u aureoli Križa na mozaiku apsidi bazilike Sant'Apollinare in Classe. Ali u ruskom ikonopisu često nalazimo mandorle, koje se sastoje od dva djela, gdje je jedan, a ponekad i cijela dva, urešena zlatnim zvjezdama¹⁴⁰. Motiv zvijezde koristili su ruski ikonopisci, zahvaljujući tekstu posvećenom Preobraženju iz Prazničnog Mineja – zbirke tekstova crkvenih službi pravoslavne crkve za sve blagdane godine.¹⁴¹ Tako jedan stih iz Jutarnje na Blagdan Preobraženja govori o zrakama što sijaju iz tjela Kristovog na proroke i apostole.¹⁴² Možda se upravo zbog toga tako često susreće i velika petokraka zvijezda u Kristovoj mandorli, kao pet slova imena Isusova (Iesus, Ješua), pet krakova svijetla, za svakoga od proroka i apostola prisutnim u trenutak Preobraženja. Osim toga krakovi nam simbolički prikazuju božansku svijetlost (Taborsko svijetlo) koja je obasjala Isusovo lice i odjeću, koja se u tom trenutku bila bijela kao svjetlost,¹⁴³ što je i razlog zašto je Isus prikazan upravo u bijeloj odjeći. U ovom kontekstu moramo spomenuti i pretpostavku iznijetu u vodiču Mimare, koja objašnjava mandorlu sa petokrakom zvijezdom na drugačiji način: „Dionizije Areopagit živio je u 6. stoljeću i prema njegovom učenju Božanska svijetlost je preintenzivna za

¹³⁸ Mojsejenkov A. Ikonografija Preobraženja Gospodnjeg / Моисеенков А. Иконография Преображения Господня ><http://foma.ru/ikonografiya-preobrazheniya-gospodnya.html><

¹³⁹ Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 34 S.

¹⁴⁰ Pokrovskij N.V. Jevandjelje u spomenicima ikonografije. / Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с. 293

¹⁴¹ Praznična Mineja. Preobraženje Gospodnje. Jutarnja. / Праздничная Минея. Преображение Господне. На утрени. ><http://azbyka.ru/bogoslužhenie/mineia/pr01.shtml><

¹⁴² Pokrovskij N.V. Jevandjelje u spomenicima ikonografije. / Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с. 293

¹⁴³ Praznična Mineja. Preobraženje Gospodnje. Jutarnja. / Праздничная Минея. Преображение Господне. На утрени. ><http://azbyka.ru/bogoslužhenie/mineia/pr01.shtml><

čovjeka zbog čega ju je nazvao „zasljepljujuća tama“¹⁴⁴. U ovoj ikoni ona je prikazana tamnim središtem velike sfere“.¹⁴⁵ Međutim, ne možemo se složiti s autorom teksta vodiča, jer u ovoj je pretpostavci došlo do velike zbrke. Kao prvo, autor je zamijenio Dionizija Areopagita – kršćanskog sveca, atenskog mislioca i prvog kršćanskog biskupa Atene iz 1. stoljeća, koji je između ostalog prisustvovao i smrti Bogorodice¹⁴⁶, s Pseudo-Dionizijem Areopagitom – anonimnim kršćanskim autorom teološko-mističnih spisa, svojevrsne sinteze neoplatonizma kršćanske teologije i misticizma s početka 6. stoljeća, koji se potpisivao imenom sveca.¹⁴⁷ A kao drugo, spomenuta „zasljepljujuća tama“ ne spominje se u djelima Pseudo-Dionizija, koji piše o takozvanoj Božanskoj tami kao o svojevrsnoj definiciji mističke teologije i „mjestu nalaska“ Boga¹⁴⁸, što je utjecalo na razvoj filozofije isihazma.¹⁴⁹ Pojam „Zasljepljujuće tame“ poznat je pak po stihovima pjesme „Noć“¹⁵⁰, pjesnika – metafizičara 17. stoljeća Henry Vaughana, koji se u svojim djelima koristio neoplatonističkom filozofijom.¹⁵¹

Likovi Mojsija i proroka Ilije su isto simbolički jako značajni. Povjesničar umjetnosti N.V. Pokrovskij u svojem radu „Evandjelje u spomenicima ikonografije“ piše da su Mojsije i Ilija pojavljuju na gori Tabora jer predstavljaju dva svijeta – živih i mrtvih. Oni su se prikazali da bi posvjedočili kako Krist ima vlast nad životom i nad smrću. Osim toga, Mojsije je morao obavijestiti o slavi Isкупitelja umrle ljude, a Ilija, koji nije doživio smrt – žive. I to je vrlo važan detalj jer govori da su se u trenutak Preobraženja susreli dva svijeta mrtvih i živih i da za Krista, koji je gospodar

¹⁴⁴ Ovdje je naveden autorski prijevod teksta vodiča s engleskog jezika, gdje smo „dazzling darkness“ preveli kao „zasljepljujuća tama“.

¹⁴⁵ Vodič muzeja Mimara, nakladnik Muzej Mimara, Zagreb, Hrvatska, 2007, 153 S.

¹⁴⁶ Pravoslavna Enciklopedija. Vol. XV. Dionizije Areopagit /Дионисий Ареопagit // Православная энциклопедия. Том XV. —М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2007. — С. 309-324. — 752 с. ><http://www.pravenc.ru/text/178443.html><

¹⁴⁷ Corrigan, Kevin and Harrington, L. Michael "Pseudo-Dionysius the Areopagite" // Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2004, rev.2014 ><http://plato.stanford.edu/entries/pseudo-dionysius-areopagite/><

¹⁴⁸ Pseudo – Dionizije Areopagit. О mističnom bogoslovlju . / Псевдо - Дионисий Ареопagit «О мистическом Богословии» ><http://www.hesychasm.ru/library/dar/theol.htm><

¹⁴⁹ Corrigan, Kevin and Harrington, L. Michael "Pseudo-Dionysius the Areopagite" // Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2004, rev.2014 ><http://plato.stanford.edu/entries/pseudo-dionysius-areopagite/><

¹⁵⁰ The Poetry Foundation, publisher of Poetry magazine / Henry Vaughan. The Night. ><http://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/50441><

¹⁵¹ The Poetry Foundation, publisher of Poetry magazine // Henry Vaughan ><http://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poets/detail/henry-vaughan><

cijelog univerzuma, nema mrtvih, već su svi živi.¹⁵² Vezano uz likove Mojsija i Ilije na našoj ikoni, moramo nadodati da se, nasuprot tvrdnji u vodiču vodiču, kako Krist priča s prorocima na vrhu planine¹⁵³, kako piše u Evanđelju, mi ipak držimo mišljenja Slavka Šterka, koji tvrdi da proroci u „molitvenom raspoloženju promatraju božansku osobu“,¹⁵⁴ bez ikakvog obraćanja samome Kristu, kako je to i prikazano na samoj ikoni.

Apostoli Petar, Jakov i Ivan, preplašeni svjetlošću, pali su ničice prekrivajući oči. Iako vodič muzeja tvrdi da je središnji lik apostola – Jakov¹⁵⁵, smatramo da se radi o apostolu Ivanu kako se obično upravo on prikazuje po sredini ispod nogu Kristovih, kao najbliži Isusov učenik. Tu pretpostavku potvrđuje i činjenica da je Ivan bio najmlađi Isusov učenik, te je stoga na ikoni prikazan golobrad i puno više mladolik od bradatih likova Petra i Jakova.¹⁵⁶ Na našoj ikoni, Ivan je prikazan „gotovo u arabesknjoj pozi, tek što je pao, podlaktio se desnicom zaklanjajući desno oko“¹⁵⁷, dok s desne strane vidimo Jakova, kako stoji na koljenima i zaklanja se od svijetla, pokrivajući oči rukama. Petar sa lijeve strane je jedini koji se usuđuje pogledati Krista u trenutak Preobraženja.¹⁵⁸ Aleksandar Mojsenkov u svojem članku „Ikonografija Preobraženja Kristova“ tvrdi da nam reakcija apostola ukazuje na to da se vjernik mora pripremiti prije suočavanja s božanskom svjetlošću budući da ga u suprotnome ta svijetlost ga može oslijepiti.¹⁵⁹ S time se pak ne možemo složiti jer bi onda takva tvrdnja značila da apostoli nisu bili pripremljeni za božansko, što nije istina, već se reakcija apostola može shvatiti kao iznenađenje. Osim toga, tavorsko svjetlo prema filozofiji isihizma ne smije se shvaćati doslovno: „Ovo svjetlo nije se moglo osjetiti čulno, i ljudi, koji imaju običan fizički vid ne bi ga mogli ugledati. Međutim, učenici Krista na Taboru vidjeli su ga i fizičkim vidom jer je on bio, 'pripremljen silom Božanskoga Duha' za takvo viđenje. Tako će ga ugledati i pravednici u budućnosti <...>“¹⁶⁰.

¹⁵² Pokrovskij N.V. Jevanđelje u spomenicima ikonografije. / Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с. 293 С.

¹⁵³ Vodič muzeja Mimara, nakladnik Muzej Mimara, Zagreb, Hrvatska, 2007, 153 S.

¹⁵⁴ Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 34 S.

¹⁵⁵ Vodič muzeja Mimara, nakladnik Muzej Mimara, Zagreb, Hrvatska, 2007, 153 S.

¹⁵⁶ Mojsejenkov A. Ikonografija Preobraženja Gospodnjeg / Моисеенков А. Иконография Преображения Господня ><http://foma.ru/ikonografiya-preobrazheniya-gospodnya.html><

¹⁵⁷ Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 34 S.

¹⁵⁸ Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 34 S.

¹⁵⁹ Mojsejenkov A. Ikonografija Preobraženja Gospodnjeg / Моисеенков А. Иконография Преображения Господня ><http://foma.ru/ikonografiya-preobrazheniya-gospodnya.html><

¹⁶⁰ Bičkov V.V. Mala povijest bizanjske estetike/ Бычков В.В., Малая история византийской эстетики. К.: Издательство «Путь к истине», 1991. – 384 С.

Polovicu prostora ikone zauzimaju ikonski brežuljci. Ikonski brežuljci uvijek se prikazuju izuzetno strmima, iako brdo Tabor nije takvo. Međutim, kamenje i takve stijene imaju duhovno značenje na ikonama – oni simboliziraju snažnu vjeru i duhovno uzdizanje, koje mora napraviti svaki vjernik. Osim simboličkog značenja, brežuljci na našoj ikoni prošarani su crvenim grafizmima, naglašavajući vertikalizam radnje i čineći kompoziciju preglednijom, a tako i razumljivijom. Preglednost olakšavaju i zruci svjetlosti, koji u pet krakova sežu od Krista ka Mojsiju, Iliji, Jakovu, Ivanu i Petru. Zlatna pozadina dodatno naglašava božanstvenu prirodu događaja i svjetlosti, koja je naglašena u ikoni Preobraženja.¹⁶¹ Osim toga bitni element ikone čine i crvene sigle ispisane na zlatnoj pozadini: „Gore lijevo teče natpis: *preobraženie*, a desno od Kristove mandorle: *g (osp) od (in) a našego is (usa) h (ri) sta*. U Kristovoj aureoli, na krakovima križa čitamo grčka slova OWN <...> dakle *Onaj koji jesam* ili *Postojeći*. Imena Mojsija i Ilije upisana su u njihovim aureolama (MOISEI, ILIA).“¹⁶²

Što se tiče atribucije naše ikone Preobraženja moskovskoj školi, možemo pretpostaviti da je to stvarno tako, te da je nastala pod utjecajem stvaralaštva Andreja Rubljova, zbog čega je donator i pripisivao ovu ikonu tom velikom ikonopiscu. Slavko Šterk piše: „Zasad nam je poznato samo jedno Rubljovljevo Preobraženje Krista u katedrali Navještenja u Moskvi (80 x 60 cm), datirano 1405. godinom. Usporedimo li pak naše Preobraženje Rubljova s Preobraženjem njegova sljedbenika iz Tretjakovske galerije u Moskvi (31 x 25) iz 1425. god., onda tek postajemo svjesni njezina iznimnog, ne samo europskog, već svjetskog dometa“¹⁶³ (usp. Slike 42, 43 i 44).

¹⁶¹ Mojsejenkov A. Ikonografija Preobraženja Gospodnjeg / Моисеенков А. Иконография Преображения Господня ><http://foma.ru/ikonografiya-preobrazheniya-gospodnya.html><

¹⁶² Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 34 S.

¹⁶³ Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 34 S.



Slika 42. Andrej Rubljov, Preobraženje krista, ikona 1405. g., 80.5 x 61, tempera na dasci, Moskovska škola, ikonostas katedrale Navještenja, Kremlj, Moskva, Rusija

Slika 43. Sljedbenik Andreja Rubljova, Preobraženje krista, ikona 1425. g., 31 x 25, tempera na dasci, Moskovska škola, Galerija Tretjakov, Moskva, Rusija

Slika 44. Nepoznati autor, Preobraženje Krista, 15. – 16. stoljeća, ikona Moskovske škole, tempera na drvu, 47.6x34.4, soba 30, Muzej Ante – Topića Mimare, Zagreb,

Vidimo isti princip podjele gornjeg i donjeg registra ikone na jednake dijelove, gdje gornji registar s Kristom zauzima isto toliko mjesta kao u apostoli u donjem, a sredinu ikone zauzimaju ikonski brežuljci. Likovi su lagano izduženi i elegantni. Petokraka zvijezda prisutna je u sve tri zelenkaste mandorle Krista. Iako je intenzitet boja na ikoni Mimare jači od prigušenih boja ikone Andreja Rubljova i njegovog učenika, primjećujemo da se radi o istom odabiru boja i nijansi. Ikonopisac naše ikone u Mimari točno slijedi predložak i promjene unosi tek u detaljima. Tako Jakov u žutoj draperiji ne samo gleda prema Kristu, nego i podiže ruku prema Njemu. Ivan leži na trbuhu, a ne na leđima, prekrivajući oči a ne usta, a i Petar prekriva lice i ne drži se samo za glavu. Međutim, ne možemo to pripisati slobodi umjetnika, već je najvjerojatnije ikonopisac koristio predložak, gdje su apostoli bili predstavljeni upravo tako, kako ih vidimo na našoj ikoni. Kao primjer možemo navesti ikonu Preobraženja 1403. godine (Slika 45), za koju se ranije vjerovalo da je djelo Teofana Grka i koja se danas nalazi u Tretjakovskoj galeriji u Moskvi, gdje su apostoli u sličnim pozicijama i gdje im se podudaraju boje draperija¹⁶⁴, kao i na ikoni Mimare.

¹⁶⁴Državna Tretjakovska galerija. Katalog zbirke. Vol. 1. Staroruska umjetnost X – početka XV st. / Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1. Древнерусское искусство X – начала XV века. М., 1995



Slika 45. Sljedbenik Teofana Grka, Preobraženje Krista, 1403. g.,
184 x 134, tempera na dasci, Moskovska škola,
Galerija Tretjakov, Moskva, Rusija

To isto možemo reći i za brežuljke, koji se razlikuju na sve tri ikone i zavise od načina slikanja u različitim regijama u Rusiji 15. – 16. stoljeća. Ali čak kada i uočimo razlike u sve tri ikone, razumijemo da su ikone 1425. g. i naša ikona u Mimari bile inspirirane radom Andreja Rubljova iz 1405. g., koji je slikao jasne kompozicije, neopterećene suvišnim detaljima, harmoničnim skladom ikone s posebnim elongiranim, rafiniranim likovima mekih kontura.¹⁶⁵

Prikaz Preobraženja jedan od najstarijih u ikonografiji Bizanta. Međutim, kompozicija Preobraženja koju poznajemo danas formira se negdje početkom 9. stoljeća. Krist se nalazi na samome vrhu gore Tavor i kao da lebdi iznad tla (Slika 46). Sa svake strane, isto tako lebde Mojsije i Ilija. Dolje na kamenju Tavora u arabesknim, ekspresivnim pozama, prikazani su apostoli Jakov, Ivan i Petar. Oni leže na zemlji zaklanjajući svoja lica od neovozemaljskog Tavorskog svjetla, kojim je obavijen Krist. Upravo tako je prikazao Preobraženje i umjetnik iluminacija Hludovskog psaltira – bizantskog rukopisa 9. stoljeća, stvorenog najvjerojatnije u Studijskom samostanu Carigrada.¹⁶⁶

¹⁶⁵ V. Tjaželov, O. Sopocinskij, Mala povijest umjetnosti, Umjetnost srednjeg vijeka pod općom redakcijom A.M. Kantora/ В. Тяжелов, О. Сопоцинский, Малая история искусств, Искусство средних веков под общей редакцией А.М. Кантора. М.: Издательство «Искусство», 1975. – 250 -251с.

¹⁶⁶ Моисеенков А. Иконография Преображения Господня /Моисеенков А. Иконография Преображения Господня ><http://foma.ru/ikonografiya-preobrazheniya-gospodnya.html><



Slika 46. Konstantinopolska radionica Studijskog samostana,
iluminacija Hludovskog psaltira, pergament 19.5 x 15, sredina 9. stoljeća,
Državni povijesni muzej, Moskva, Rusija

Od tog vremena do današnjeg dana, kompozicija ikone nije bila bitno promijenjena. Pojedine ikone mogle bi imati dodatne detalje, ali to je više izuzetak, nego li pravilo. Tako, Ilija je mogao biti prikazan kako silazi s neba, a Mojsije – da izlazi iz groba. Mojsije može držati knjigu ili svitak, a može biti i praznih ruku. Apostoli se isto tako mogu prikazivati na različite načine. Ponekad su nadodani čak i detalji, kao uzdizanje Krista i apostola na goru Tavor, scena u kojoj Krist podiže sa zemlje prestrašene Jakova, Ivana i Petra i kako se Krist i apostoli spuštaju s Tavora.¹⁶⁷ Ali takva detaljiziranja, iako se susreću i u Bizantu i u Rusiji (kao što je to vidljivo na primjeru ikone Preobraženja 1403. g. iz radionice Teofana Grka), jako su rijetka¹⁶⁸ i osnovnom kompozicijom ostaje ikonografija poput naše analizirane ikone Preobraženja iz zbirke Mimare.

Zaključujući, možemo reći da se ikonografija Preobraženja Krista skoro nije promijenila sve od 6. st. i mozaika Sinajskog samostana. Analizirajući ovu rusku ikonu Preobraženja Krista, došli smo do zaključka da je atribucija Moskovskoj školi najvjerojatnije točna, te da je stvarno nastala pod

¹⁶⁷ Pokrovskij N.V. Jevanđelje u spomenicima ikonografije. / Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с. 289

¹⁶⁸ Mojsejenkov A. Ikonografija Preobraženja Gospodnjeg /Моисеенков А. Иконография Преображения Господня ><http://foma.ru/ikonografiya-preobrazheniya-gospodnya.html><

utjecajem stvaralaštva Andreja Rubljoa, a točnije: njegove ikone Preobraženja iz 1405. g., što čini našu ikonu izuzetno zanimljivom.

2.6. Glavosjek sv. Ivana Krstitelja



Slika 47. Nepoznati autor, Glavosjek sv. Ivana Krstitelja, 16. – 17. stoljeće,
ikona Moskovske škole, tempera na drvu, soba 30,
Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska

Glavosjek sv. Ivana Krstitelja jedna je od kasnijih ikona iz cjelokupne zbirke ruskih ikona Ante – Topića Mimare datirana u 16. – 17. stoljeću. (Slika 47). Ova ikona atribuirana je moskovskoj školi, odlikuje se izrazitom narativnošću i može se podijeliti na tri cjeline. U prvoj cjelini, koja je u prvom planu, vidimo sam glavosjek, gdje je Herodov vojnik zamahnuvši mačem spreman odsjeći glavu sv. Ivanu Krstitelju koji pokorno čeka svoje pogubljenje. Do njegovih nogu u rascjepu zemlje koji označava pećinu, nalazi se zlatna čaša s već odsječenom glavom, što simbolizira njen budući Pronalazak.¹⁶⁹ U desnom donjem kutu ikone vidimo mali žbun sa sjekirom kraj njega, što služi kao dodatni simbol koji naglašava mučeničku smrt, kao sudbinu Ivana Krstitelja. Ovu scenu uokviruje ikonični brežuljak, nadvišen kao val nad likovima Ivana Krstitelja i vojnika, a koji i označava mjesto izvršenja kazne: daleko usred pustih brežuljaka, iza gradskih zidina, vidljivih u daljini u centru ikone, naznačenih i između dvije narativne cjeline, te služe lakšem razumijevanju zbivanja. Tako s lijeve strane vidimo zgradu okruženu visokom drvenom ogradom, koja označava zatvor u

¹⁶⁹ Muzej ruske ikone. Ruski ikonopis XIV – početka XX st. / Музей русской иконы. Русская иконопись XIV – начала XX веков. ><http://www.russikona.ru/exhibit.php?coid=344><

kojem je bio zatočen Ivan Krstitelj, a u gornjem desnom kutu vidimo i vrhove palače Heroda, koje kao da se nalaze u daljini. Zatvor je moguće prikazan u ovoj ikoni još i zbog toga jer se u Evanđelju govori da je kazna bila izvršena u tamnici, a ne iza zidina grada.¹⁷⁰ Druga cjelina odvija se na drugom planu i odvojena je od prve niskim, zaobljenim zidom, koji kao da produžava liniju brežuljka iz prve cjeline, a opet naglašava odvijanje prizora unutar zidina grada, a ne izvan njega. Ovdje je prikazan razlog kazne Ivana Krstitelja: Ivanova osuda grešnog braka Heroda sa Herodijadom¹⁷¹ (po drugoj pretpostavci u tom prikazu radi se o tome kako vojnik vodi Ivana Krstitelja na stratište¹⁷²). Vidimo kako Ivan Krstitelj daje otvoren svitak u ruke vojniku i pokazuje rukom prema ulazu palače, kao znak da bi vojnik trebao prenijeti njegove riječi Herodu. U otvorenom svitku možemo pročitati sljedeći tekst: *pokaite sja približi bo sja carstvo ne (besnoe)*¹⁷³ (*star.slav.* pokajte se jer se približava Carstvo Nebesko). Tvrđava iza vojnika i Ivana Krstitelja sa svitkom, najvjerojatnije, predstavlja zatvor, gdje je po naredbi Heroda bio zatočen Ivan Krstitelj, kao što je to već i bilo objašnjeno. Na tu pretpostavku ukazuju i rešetke u samoj zgradi prema kojima gleda Krist kojeg na oblaku nosi anđeo.¹⁷⁴ Taj mali detalj s umanjenim likom Krista, anđela i oblaka kraj prozora zatvorske ćelije Ivana Krstitelja, čini odvojenu treću cjelinu ikone i najvjerojatnije, pokazuje nam opis tekstova Evanđelja Mateja i Marka gdje se govori o tome da je u vrijeme zatočeništva Krist bio u pustinji i da je počeo svoje djelovanje tek nakon završetka djelovanja Ivana Krstitelja (Mt. 4:12, Mk. 1:14)¹⁷⁵. Zlatna pozadina neba govori o bezvremenskom značaju i svetosti Ivana Krstitelja i njegove mučeničke smrti, a na okviru ikone crvenom bojom teče natpis: *useknovenie glavi ioanna* (u prijevodu *Glavosjek sv. Ivana*).

Bez obzira na prevladavajuće nijanse zagasitih zemljastih oker boja ova ikona ističe se naglašenim crvenim i zlatnim bojama, koje stvaraju dojam svečanosti i bogatstva ikone. Iako se plašt vojnika u prvom planu prelama pod ravnim uglom, nabori odjeća uglavnom su meko oblikovani. Likovi na ikoni su rafinirani i proporcionalno naslikani, osim toga privlače pozornost elaboriranim

¹⁷⁰ Muzej ruske ikone. Ruski ikonopis XIV – početka XX st. / Музей русской иконы. Русская иконопись XIV – начала XX веков. ><http://www.russikona.ru/exhibit.php?coid=344><

¹⁷¹ Belik Ž.G. Glavosjek Ivana Preteče/ Белик Ж.Г., Усекновение главы Иоанна Предтечи ><http://www.iconrussia.ru/iconography/1431/><

¹⁷² Ikona „Glavosjeka Ivana Preteče“ / Икона «Усекновение главы Иоанна Предтечи» ><http://alchevskpravoslavniy.ru/ikony/ikona-useknovenie-glavy-ioanna-predtechi.html><

¹⁷³ ¹⁷³ Ikona „Glavosjeka Ivana Preteče“ / Икона «Усекновение главы Иоанна Предтечи» ><http://alchevskpravoslavniy.ru/ikony/ikona-useknovenie-glavy-ioanna-predtechi.html><

¹⁷⁴ ¹⁷⁴ Ikona „Glavosjeka Ivana Preteče“ / Икона «Усекновение главы Иоанна Предтечи» ><http://alchevskpravoslavniy.ru/ikony/ikona-useknovenie-glavy-ioanna-predtechi.html><

¹⁷⁵ Sveto pismo Staroga i Novoga zavjeta / [glavni urednici Jure Kaštelan, Bonaventura Duda] ; [prijevod Stari zavjet (osim Petoknjižja i Psalama) na temelju rukopisa Antuna Sovića] ; Zagreb : Kršćanska sadašnjost, 2015.

detaljima odora, kao što se to najviše ističe na odjeći vojnika u prvom ali i u drugom planu. Ikonopisac čak i u strašnom prikazu kažnjavanja Ivana Krstitelja nalazi prostora za ljepotu i detaljizirano opisivanje ovog događaja. O. Sopocinski komentirajući obilje detalja u ikoni Glavosjeka primjećuje: „Kompliciranje radnje, brbljavost, obilje malih detalja karakteristični su za ikonopis 16. stoljeća. Slikari žele idealno objasniti sve što prikazuju. Zbog toga se često javlja takva preopterećenost kompozicije da je razumijevanje ikone moguće samo poslije dugotrajnog razmatranja“.¹⁷⁶ Osim toga u radu O. Sopocinskog nalazimo i odgovor na razlog ovakve interpretacije teme u ikonama upravo u 16. stoljeću.: „U ikonopisu 16. stoljeća pojavilo se dosta djela poučavajućeg karaktera. Zbog toga se šire kompozicije s temama priča, različitih epizoda iz života svetaca, liturgijskih pjesama i dr.“.¹⁷⁷ Uz to ne smijemo zaboraviti da je ikonopis druge polovice 16. stoljeća kao nikada prije bio posebno izložen zahtjevima vlasti. Vrijeme vladavine cara Ivana IV Groznog bilo je obilježeno graditeljstvom mnogih crkava Glavosjeka sv. Ivana Krstitelja i nastankom velikog broja ikona s istom tematikom. Sv. Ivan Krstitelj bio je pokroviteljem cara i zato se na štovanje ovog sveca stavio primarni naglasak.¹⁷⁸ O. Sopocinski navodi i drugi razlog proširenja ovog tipa ikone, koji obrazlaže time da je onodobno slikarstvo (pa tako i ikonopis) bilo jako osjetljivo na društvene promjene u Rusiji. Uzimajući u obzir ovaj pristup ikonopisanja i tematiku ikone, možemo smjestiti nastanak ikone Glavosjeka sv. Ivana Krstitelja u drugu polovicu 16. stoljeća tj. u okrutnim 60-tim godinama 16. stoljeća, poučeni da „kada je Ivan IV svojim mnogobrojnim pogubljenjima utvrđivao svoju vlast pojavljivala su se djela prožeta tragičnim svjetonazorom. Takav je žalostan lik Ivana Preteče...izraz lica koji nam govori o dubini dramatičnih osjećanja“¹⁷⁹. Iako se svi dosad izloženi podaci podudaraju s našom ikonom Glavosjeka, osjećaj tragičnosti, koje nema na našoj ikoni, tjera nas na pomnije proučavanje djela i stavljanje pod sumnju mogućnost nastanka ove ikone u 16. stoljeću. Iako se crkve Glavosjeka sv. Ivana Krstitelja za vrijeme vladanja cara Borisa Godunova početkom 17. stoljeća više ne grade, znamo da se ikonopisna tradicija tog prizora nastavlja.¹⁸⁰ Ikonopis 17. stoljeća nastajao je pod jakim utjecajem narodne umjetnosti, koja je uvijek

¹⁷⁶ V. Tjaželov, O. Sopocinski, *Mala povijest umjetnosti, Umjetnost srednjeg vijeka pod općom redakcijom A.M. Kantora* / В. Тяжелов, О. Сопоцинский, *Малая история искусств, Искусство средних веков под общей редакцией А.М. Кантора*. М.: Издательство «Искусство», 1975. - 273 с.

¹⁷⁷ V. Tjaželov, O. Sopocinski, *Mala povijest umjetnosti, Umjetnost srednjeg vijeka pod općom redakcijom A.M. Kantora* / В. Тяжелов, О. Сопоцинский, *Малая история искусств, Искусство средних веков под общей редакцией А.М. Кантора*. М.: Издательство «Искусство», 1975. -273 с.

¹⁷⁸ Muzej ruske ikone. Ruski ikonopis XIV – početka XX st. / Музей русской иконы. Русская иконопись XIV – начала XX веков. ><http://www.russikona.ru/exhibit.php?coid=344><

¹⁷⁹ V. Tjaželov, O. Sopocinski, *Mala povijest umjetnosti, Umjetnost srednjeg vijeka pod općom redakcijom A.M. Kantora* / В. Тяжелов, О. Сопоцинский, *Малая история искусств, Искусство средних веков под общей редакцией А.М. Кантора*. М.: Издательство «Искусство», 1975. -275 с.

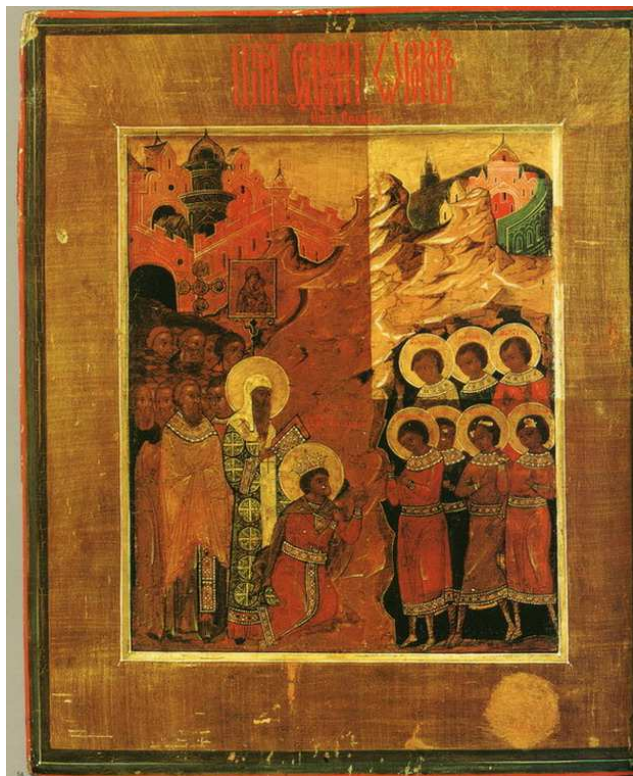
¹⁸⁰ Muzej ruske ikone. Ruski ikonopis XIV – početka XX st. / Музей русской иконы. Русская иконопись XIV – начала XX веков. ><http://www.russikona.ru/exhibit.php?coid=344><

bila puna svjetovne svečanosti, životnosti i dekorativnosti. Ikona postaje ne samo svetim predmetom, već i estetskim predmetom sa namjenom ukrašavanja. Ikona postaje sve više „svjetovnim djelom“, a religiozne ideje povlače se u drugi plan.¹⁸¹ Ikonopisci sve češće prikazuju na ikonama svakodnevne predmete što svjedoči o njihovoj zainteresiranosti za realni život, a ne više toliko za Nebesko Carstvo: „'Sveta' ostaje samo radnja, prikazana u obliku zanimljive bajke“.¹⁸² Upravo to vidimo i na našoj ikoni Glavosjeka sv. Ivana Krstitelja, gdje se produžuje tradicija 16. stoljeća u narativnosti, prikazu događanja iz života svetaca i detaljiranost, ali se pojavljuju i nove oznake karakteristične za 17. stoljeće. Tragična radnja pogubljenja ne odražava se na licima likova, naglasak je stavljen na detalje poput dekoracije odjela, mača vojnika, bogatstva zlatne čaše u kojoj je položena glava Ivana Krstitelja, dekoraciju fasade palače i oblaka u kojem se nalazi Krist. Cjelokupan je dojam ikone svečan, u žarkim naglascima crvene i zlatne. U tako detaljnoj narativnosti i u žarko crvenoj odjeći likovi nam stvarno mogu sličiti na likove iz narodne bajke. Zanimljiv je također detalj sjekire, gdje umjesto male sjekirice u sredini žbunja (kako se obično prikazuje na ikonama Glavosjeka Ivana Krstitelja) vidimo običnu veliku sjekiru za cijepanje drva, koja se mogla naći u svakodnevnom životu seljana. Uz ovaj kontekst možemo nadodati i činjenicu da se krajem 16. – početkom 17. stoljeća formirala Stroganovska škola ikonopisa, koja je popularizirala proizvodnju ikona za kućnu uporabu i stvarala ikone manjih dimanzija.¹⁸³ Ne možemo tvrditi da je naša ikona Glavosjeka djelo stroganovske škole, ali uspoređujući ikonu Sedam dječaka Efeskih Semena Borozdina Stroganovske škole sa Mimarinom ikonom Glavosjeka uočavamo dosta sličnosti (usp. Sliku 48 i 49).

¹⁸¹ V. Tjaželov, O. Sopocinskij, Mala povijest umjetnosti, Umjetnost srednjeg vijeka pod općom redakcijom A.M. Kantora/ В. Тяжелов, О. Сопочинский, Малая история искусств, Искусство средних веков под общей редакцией А.М. Кантора. М.: Издательство «Искусство», 1975. -281 с.

¹⁸² V. Tjaželov, O. Sopocinskij, Mala povijest umjetnosti, Umjetnost srednjeg vijeka pod općom redakcijom A.M. Kantora/ В. Тяжелов, О. Сопочинский, Малая история искусств, Искусство средних веков под общей редакцией А.М. Кантора. М.: Издательство «Искусство», 1975. -282 с.

¹⁸³ Grabarj I. E. Povijest ruske umjetnosti. Vol. VI. Slikarstvo. Dopetrovsko doba /Грабарь И. Э., История русского искусства. Т. VI. Живопись. Т. 1. Допетровская эпоха. / Игорь Грабарь. М. : Изд-е И. Кнебель, [1910-е]. 536 с. >http://nesusvet.narod.ru/ico/books/grabar/grabar_6_1_10.htm<



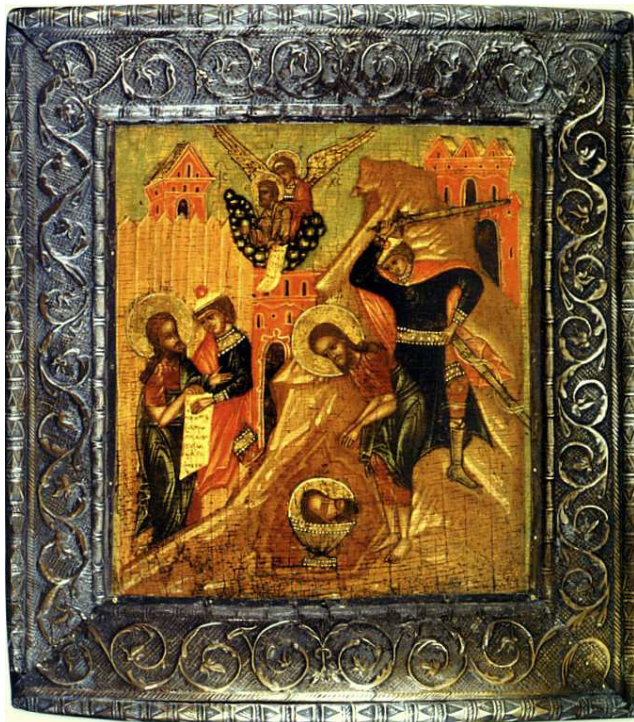
Slika 48. Semen Borozdin, Sedam Efeskich dječaka, Stroganovska škola, 16.-17. stoljeće.,



Slika 49. Nepoznati autor, Glavosjek sv. Ivana Krstitelja, 16. – 17. stoljeće, ikona Moskovske škole, tempera na drvu, soba 30, Muzej Ante – Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska

Iako se radi o različitim prizorima vidimo vrlo slično oblikovanje karakterističnih brežuljaka, korištenje zlatne, žarko crvene i tamno zelene (obradi pozornost na restaurirani gornji desni ugao Slike 48) , korištenje motiva zaobljenih zidina grada. Slična je i dekoracija arhitektonskih detalja i oblikovanje samih likova na ikoni. Natpis na okviru ikone isto je tako ispisan kao i na našoj ikoni, a tamno-zeleni i crveni porub okvira ikone potpuno je identičan s Mimarinom ikonom Glavosjeka.

Ikonu Glavosjeka sv. Ivana Krstitelja najbolje je pak usporediti sa skoro identičnom ikonom Glavosjeka 17. stoljeća iz centralne Rusije (usp. Slike 50 i 51).



Slika 50. Nepoznati autor, Glavosjek
sv. Ivana Krstitelja, ikona 17.
stoljeća, 31.5 x 28. 2, tempera na
drvju, provincijalni umjetnički centar
centralne Rusije



Slika 51. Nepoznati autor, Glavosjek
sv. Ivana Krstitelja, 16. – 17.
stoljeće, ikona Moskovske škole,
tempera na drvu, soba 30, Muzej
Ante –Topića Mimare, Zagreb,
Hrvatska

Uspoređujući ove dvije ikone bez sumnje možemo reći da su ikonopisci koristili isti predložak, te tako možemo pretpostaviti da je takvih ikona bilo više. Razlike su minimalne: nešto drugačije interpretirana arhitektura, odsutnost motiva žbuna i sjekire u donjem desnom kutu ikone i otvoreni svitak u ruci Krista na kojem piše: *ne na lica sudite*.¹⁸⁴ Najvažnija razlika je u odabiru kolorita, koji je puno prigušeniji. Crvena boja odjeće vojnika ovdje je crna a i zlata je puno manje nego na Mimarinoj ikoni. Ikona je označena kao djelo provincijalnih majstora centralne Rusije¹⁸⁵, što nas navodi na pretpostavku da je i naša ikona vjerojatno rađena u nekoj od provincijalnih radionica na teritoriju centralne Rusije. Ovu pretpostavku podržava i činjenica da je biljni motiv na metalnom okviru ikone centralne Rusije vrlo sličan biljnom zlatnom ornamentu, koji primjećujemo i na metalnoj traci Mimarine ikone, koja ukrašava unutarnji rub unutrašnjeg okvira ikone. Tako možemo sugerirati da je ikonopisac naše ikone za predložak imao jednu od takvih ikona u srebrnom okviru, kakvu prikazujemo u primjeru.

¹⁸⁴ Ikona „Glavosjeka Ivana Preteče“ / Икона «Усекновение главы Иоанна Предтечи»
><http://alchevskpravoslavniy.ru/ikony/ikona-useknovenie-glavy-ioanna-predtechi.html><

¹⁸⁵ Ikona „Glavosjeka Ivana Preteče“ / Икона «Усекновение главы Иоанна Предтечи»
><http://alchevskpravoslavniy.ru/ikony/ikona-useknovenie-glavy-ioanna-predtechi.html><

Atribucija Mimarine ikone Glavosjeka sv. Ivana Krstitelja moskovskoj školi je upitna , jer kako možemo vidjeti na sljedećim primjerima, moskovska škola ostaje vjerna tradicijama Andreja Rubljova, prigušenijim tonovima i u prikazivanju elongiranih, profinjenih likova, koji se puno razlikuju od likova naše ikone (Slike 52 i 53).



Slika 52. Nepoznati autor, sv. Ivan Krstitelj, ikona iz petodjelnog Deisisa, sredina 17. stoljeća, Moskva, Rusija



Slika 53. Nepoznati autor, Glavosjek sv. Ivana Krstitelja, kraj 1550. – poč. 1560. g., tempera na dasci, pozlaćeni srebrni okvir iz druge polovice 17. stoljeća., 49.8 x 41.5 x 3.8 zajedno sa ramom, Muzej ruske ikone, Moskva,

Zaključujući možemo reći da ikona Glavosjeka sv. Ivana Krstitelja u zbirci ruskih ikona Mimare predstavlja jedan od najzanimljivijih eksponata, budući da nam nudi puno pitanja koja tek moraju biti istražena. Prvo je pitanje datacije. Druga polovica 16. stoljeća obilježena je vladavinom Ivana IV, kada je sv. Ivan Krstitelj bio posebno štovan svetac.¹⁸⁶ Narativnost, detaljiziranost, prikazi života svetaca, postaju prošireni upravo u to vrijeme. Glavosjek Ivana Krstitelja moguće se javlja i kao reakcija na mnoga pogubljenja za vladavine okrutnog cara nazvanog Groznim.¹⁸⁷ Međutim, odsutnost tragičnosti na ikoni ukazuje nam na 17. stoljeće kada u slikanju ikona ulaze motivi iz

¹⁸⁶ Muzej ruske ikone. Ruski ikonopis XIV – početka XX st. / Музей русской иконы. Русская иконопись XIV – начала XX веков. ><http://www.russikona.ru/exhibit.php?coid=344><

¹⁸⁷ V. Tjaželov, O. Sopocinskij, Mala povijest umjetnosti, Umjetnost srednjeg vijeka pod općom redakcijom A.M. Kantora / В. Тяжелов, О. Сопоцинский, Малая история искусств, Искусство средних веков под общей редакцией А.М. Кантора. М.: Издательство «Искусство», 1975. -275 с.

stvarnog života s detaljima iz svakodnevice, žarkim bojama i vedrinom preuzetim iz narodne umjetnosti.¹⁸⁸ Drugo pitanje je atribucija ikone određenoj školi. Moskovska škola radi u tradiciji Andreja Rubljeva, prikazujući elongirane likove sa prigušenijim tonovima što se razlikuje od ikonopisnog stila naše ikone. Naša ikona Glavosjeka tako je mogla nastati u jednoj od provincija centralne Rusije, o čemu nam govori 'podrijetlo' identične ikone 17. stoljeća u srebrnom okviru, koji se preslikava tankom linijom crvene boje i zlatnog floralnog ornamenta, kao 'dodatni okvir' oko naše ikone. Međutim, kolorit ikone iz centralne Rusije dosta je prigušen, dok je ikona iz Mimare puno bogatija žarkim naglascima crvene boje i obilnim korištenjem zlatne boje, što ne ukazuje na siromaštvo provincijalnih sredina. U razdoblju 16. – 17. stoljeća stvara se Stroganovska škola ikonopisa, koja stvara ikone za kućanstvo.¹⁸⁹ Ikonopisci Stroganovske škole imaju sličan kolorit kao na našoj ikoni, a ponavlja se i slikarski pristup određenih motiva, kao što su ikonski brežuljci. Natpis na ramu ikone izveden je na isti način, a i karakterističan zeleno – crveni porub rama ikone je isti, što bi moglo sugerirati da se radi o jednoj od ikona poznate Stroganovske škole. U Stroganovskoj školi su pak radili većinom moskovski ikonopisci, koji su u isto vrijeme radili i za ruske careve¹⁹⁰, što nas opet vraća na direktan utjecaj moskovske škole slikarstva. Međutim, u ovome slučaju moramo biti posebno oprezni ne zaboravljajući na mogućnosti krivotvorina, koje su bile vrlo proširene u 19. st. u krugovima starovjeraca. Ikone stilizirane pod stil Stroganovske škole bile su posebno tražene kod majstora za krivotvorenje, koji su dodavali ikonama efekte starosti same slike, a i drvenih dasaka, što otežava istraživačima datiranje i analizu ikona.¹⁹¹ Upravo zbog ovih činjenica naglašavamo da sve naše pretpostavke tek čekaju svoja rješenja u budućim istraživanjima.

Bitno je također i u ovome slučaju naglasiti utjecaj Bizanta na ikonu Glavosjeka Ivana Krstitelja. Sama ikonografija Glavosjeka nastala je još u ranobizantsko doba. Jedan od najstarijih prikaza iz druge polovice 7. stoljeća nalazi se na fresci crkve svetoga Ivana Preteče u Čavušinu u Kapadokiji. Poslije ikonoklastičkog razdoblja, proširuje se prikaz Glavosjeka u skupu cjeline prikaza o životu sveca. U srednjobizantskom periodu nastalo je nekoliko glavnih ikonografskih predložaka Glavosjeka Ivana Krstitelja, koji su se kasnije proširili kao uzorci. Najtradicionalniji je prikaz

¹⁸⁸ V. Tjaželov, O. Sopocinskij, Mala povijest umjetnosti, Umjetnost srednjeg vijeka pod općom redakcijom A.M. Kantora / В. Тяжелов, О. Сопоцинский, Малая история искусств, Искусство средних веков под общей редакцией А.М. Кантора. М.: Издательство «Искусство», 1975. -281 с.

¹⁸⁹ Grabarj I. E. Povijest ruske umjetnosti. Vol. VI. Slikarstvo. Dopetrovsko doba / Грабарь И. Э., История русского искусства. Т. VI. Живопись. Т. 1. Допетровская эпоха. / Игорь Грабарь. М. : Изд-е И. Кнебель, [1910-е]. 536 с. >http://nesusvet.narod.ru/ico/books/grabar/grabar_6_1_10.htm<

¹⁹⁰ Grabarj I. E. Povijest ruske umjetnosti. Vol. VI. Slikarstvo. Dopetrovsko doba / Грабарь И. Э., История русского искусства. Т. VI. Живопись. Т. 1. Допетровская эпоха. / Игорь Грабарь. М. : Изд-е И. Кнебель, [1910-е]. 536 с. >http://nesusvet.narod.ru/ico/books/grabar/grabar_6_1_10.htm<

¹⁹¹ J. L. Buseva – Davidova. Starovjerske krivotvorine u ikonopisu: problem identificiranja. Kultura kroz prizmu identičnosti / Я. Л. Бусева-Давыдова. Старообрядческие подделки в иконописи: проблема идентификации. Культура сквозь призму идентичности. М.: Индрик, 2006, с. 390-395.

pognutog sveca, iznad kojeg vojnik drži mač u trenutku prije izvršenja kazne. Takav Glavosjek uvijek se nalazi u pustinjском krajoliku. Upravo ovaj predložak bitan je i za ikonu iz Mimre, budući da je upravo ovakav tip bizantske ikone Glavosjeka bio najpopularniji u Rusiji.¹⁹² (Slika 54).



Slika 54. Nepoznati autor, Glavosjek sv. Ivana Krstitelja, fresko oslik sakristije crkve Navještenja u Arkažah, 1189. g., Novgorod, Rusija

Nadalje, u 15. stoljeću ruski ikonopisci dodaju bitan detalj u kompoziciju – prikaz odsječene glave Ivana Krstitelja na pladnju, koji stoji u špilji. Ovaj dodatak ikonografiji jako je bitan, ukazujući na budući praznik pronalaska glave sveca, što simultano tako prikazuje dvije različite radnje u isto vrijeme.¹⁹³

U Bizantskom Carstvu, naravno, osim ovog predloška prikaza Glavosjeka postojao je i niz drugačijih. Tako možemo naići na ikone, gdje je kazna već izvršena: glava je odsječena od tijela iz kojega se prolijeva krv, a nad tijelom stoji vojnik, koji stavlja mač u korice. Rjeđe vidimo prikaze Ivana Krstitelja, koji se prikazuje kako stoji s već odsječenom glavom u trenutku tek izvršene kazne. Glava u aureoli mu tako leži na zemlji. Tijekom 9. – 14. stoljeća stvarale su se iluminacije Glavosjeka, na kojima je Ivan Krstitelj bio prikazan dva puta, prije i poslije kazne; svetac je prikazan u iščekivanju kazne, a pored njega leži već obezglavljeno tijelo. Ponekada vidimo i lik Salome, koja drži u rukama glavu Ivana Krstitelja¹⁹⁴ (Slika 55).

¹⁹² Belik Ž.G. Glavosjek Ivana Preteče/ Белик Ж.Г., Усекновение главы Иоанна Предтечи
><http://www.iconrussia.ru/iconography/1431/><

¹⁹³ Belik Ž.G. Glavosjek Ivana Preteče/ Белик Ж.Г., Усекновение главы Иоанна Предтечи
><http://www.iconrussia.ru/iconography/1431/><

¹⁹⁴ Belik Ž.G. Glavosjek Ivana Preteče/ Белик Ж.Г., Усекновение главы Иоанна Предтечи
><http://www.iconrussia.ru/iconography/1431/><



Slika 55. Nepoznatia autor, Glavosjek sv. Ivana Krstitelja,
mozaik u luneti svoda baptisterija (detalj), o. 1350 g.,
bazilika sv. Marka, Venecija, Italija

2.7. Ikona sv. Ivana Bogoslova



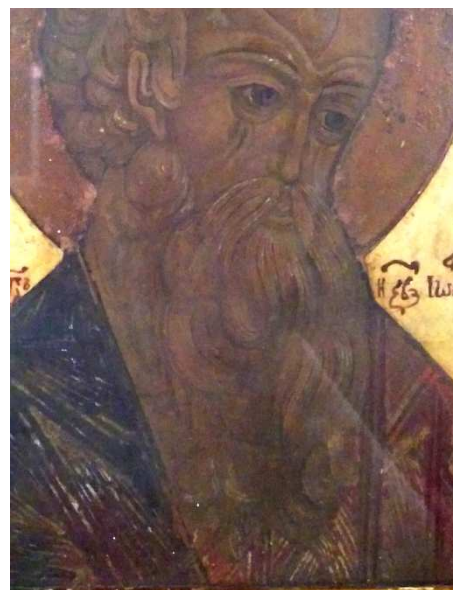
Slika 56. Nepoznati autor, sv. Apostol, ikona 17. – 18. stoljeće,
Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska

Najkasnija ikona u sklopu ruskih ikona muzeja Mimare datirana je u 17. – 18. stoljeće i označena kao *sv. Apostol* (Slika 56). Ikona prikazuje do ramena u poluprofilu desno svetog apostola i evanđelista Ivana Bogoslova, na što nas upućuju staroslavenske sigle ST APSTL I EVE IOAN BOGSLV ispisane s lijeve i desne strane apostola. Apostol je prikazan kao starac tankih crta lica, s dubokim borama ispod očiju i na izbočenom čelu, s dugom bradom, kratkom kovrčavom kosom, kontemplativnim pogledom usmjerenim na desnu stranu. Prikaz sv. Ivana Bogoslova naslikan je nijansiranjem tamne oker boje s izraženim grafizmom linija kontura što stvara skoro monokromatski dojam ikonopisnog lika. Aureola Apostola je skoro iste nijanse tamne boje inkarnata zbog čega glavu sveca od aureole odvaja tamnija smeđa linija konture sv. Apostola. Kontrast tamnome liku sv. Ivana Bogoslova u ikoni čini samo prazna, svijetla pozadina boje slonovače. Posebno se na ovoj ikoni ističu nabori draperije, koji stvaraju karakterističan geometrijski mozaik, gdje se debele linije prelamaju pod ostrim kutom. Prelamanje linija nabora pod ostrim kutom u ruskoj je ikoni karakteristično za Teofana Grka, što smo i spomenuli prilikom analize ikone Arkandela Mihaela. Iako je jednostavan plašt žarke crvene boje Arkandela nemoguće usporediti s geometriziranom, grafički prošaranom, tamnom oker draperijom sv. Apostola, obje vrste slikanja nabora susrećemo u slikarstvu Teofana Grka. Tako je odora malog Krista u ikoni Donske Bogorodice iz kraja 14. stoljeća isto tako prošarana geometriziranim "naborima" (Slika 57). Takav način slikanja draperije, posebno na svijetloj oker podlozi, ali i na tamnoj kao što je to slučaj s našom ikonom sv. Ivana Bogoslova, slič

na hrizografiju, ali u stvari radi potezima bijele boje (Slika 58). Takav grafički efekt stvara dodatni dojam bogatstva odore i zasigurno je bio korišten u bizantskoj umjetnosti, odakle ga je i preuzeo Teofan Grk te prenio na rusko područje.



Slika 57. Teofan Grk, Donska Bogorodica (detalj), o. 1390. g., 86 x 67, Galerija Tretjakov, Moskva, Rusija



Slika 58. Nepoznati autor, sv. Apostol (detalj), ikona 17. – 18. stoljeća, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska

Međutim, zanimljivo je razmotriti uzrok slikanja ikone u tako prigušenim bojama. Naime, umjetnost, a tako i ikonopis 17. i 18. stoljeća ima sasvim drugačije karakteristike od likovnog jezika, koji se uočava na našoj ikoni. Od 17. stoljeća a i početkom 18. stoljeća ruski umjetnici stavljaju naglasak na dekorativnost. Žarke boje iz rječnika narodne umjetnosti, pa čak i detalji svjetovne tematike sve češće se pojavljuju na ikonama. Čitava atmosfera svetih prikaza prožeta je ljubavlju prema životu. Ikona nije kontemplativna, ona postaje estetski privlačan predmet.¹⁹⁵ Ta obilježja se nikako ne podudaraju sa Mimarinom ikonom sv. Ivana Bogoslova. Jedini razlog za nastanak ovakve ikone u 17. – 18. stoljeću je činjenica da su u isto vrijeme s ikonopisom službene crkve postojao i starovjerski ikonopis, koji se držao ikonopisnih tradicija nastalih prije crkvene reforme sredine 17. stoljeća.¹⁹⁶ Starovjerci su bili nakloni isihaističkim razmišljanjima, kao protuteži dekorativnosti i

¹⁹⁵ V. Tjaželov, O. Sopocinskij, Mala povijest umjetnosti, Umjetnost srednjeg vijeka pod općom redakcijom A.M. Kantora / В. Тяжелов, О. Сопоцинский, Малая история искусств, Искусство средних веков под общей редакцией А.М. Кантора. М.: Издательство «Искусство», 1975. -281 - 282 с.

¹⁹⁶ Zenjkovskij S.A. Rusko starovjerstvo: Duhovni pokreti XVII st. / Зеньковский С. А. Русское старообрядчество: Духовные движения XVII века. М., 1995 ><https://www.sedmitza.ru/lib/text/439457/><

živahnom tonu službene ruske crkve.¹⁹⁷ Isihazam od grčke riječi ησυχια hesihia - mirovanje, boravak u tišini, šutnja, je davna tradicija molitvene duhovne prakse koja je poslužila kao osnova kršćanskom asketizmu.¹⁹⁸ Zemaljsko postojanje prema isihastičkom svjetonazoru je prolazno, a tako i nebitno, u usporedbi s onim što slijedi poslije smrti.¹⁹⁹ Kao posljedica Crkvene reforme Nikona i rascjepa ruske crkve u 16. stoljeću, starovjerci počinju sagledavati zemaljski svijet kao prijeteci, a tako i nebitan u usporedbi s nebeskim, gdje će samo pripadnici 'prave', stare vjere moći dospjeti u raj.²⁰⁰ Isihazam je posebno bio proširen u Bizantskom carstvu 14. stoljeću za vrijeme bizantskog teologa Grigorija Palame, koji je razradio učenje o isihazmu i dokazao da isihazam nije hereza.²⁰¹ U rusko slikarstvo ideje isihazma dolaze preko Teofana Grka i njegovog učenika Andreja Rubljova krajem 14. - početkom 15. stoljeća.²⁰² Za isihastički ikonopis karakterističan je dojam individualnosti i emocionalnosti likova, što se postiže posebice putem pogleda. Ne teži se ekspresivnosti i dinamičnosti likova, već kontemplativnom dojmu, što potiče gledatelja na unutarnje sagledavanje svoje duše, udubljenost u misli o harmoniji i miru. Prikazani likovi obično gledaju u promatrača, ali i izgledaju zamišljeno što naglašava duboku produhovljenost. Boje na takvim ikonama uvijek su veoma smirene i nježne, kao što i likovi uvijek odišu mirnoćom. Figura lika se u takvim ikonama spaja sa aureolom, stvarajući svojevršno jedinstvo. Možda su najbolji primjeri isihastičkog slikarstva u Rusiji upravo novgorodske freske Teofana Grka, kao što je to, naprimjer, lik Ivana Ljestvičara iz druge polovice 14. stoljeća. (Slika 59) Ujednačenost tamnih oker boja, cjelokupna mirnoća i kontemplativnost ukazuju nam da su upravo to korijeni nastanka starovjerske ikone sv. Ivana Bogoslova u 17. – 18. stoljeću.

Osim toga na ovom primjeru upadljiv je i oblik glave svetca, koji se ranije pojavio u Bizantskom carstvu, kojim se Teofan Grk koristi u svojoj umjetnosti u skladu sa ikonografijom

¹⁹⁷ Tarasov O. J. Ikona i blagočestivost: O umjetnosti ikonopisa u carskoj Rusiji / Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995. – 109 с.

¹⁹⁸ Nova filozofska enciklopedija u 4 Vol. Pod. Red. V.S. Stepina / Новая философская энциклопедия: В 4 тт. М.: Мысль. Под редакцией В. С. Стёпина. 2001. >http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/<

¹⁹⁹ Tarasov O. J. Ikona i blagočestivost: O umjetnosti ikonopisa u carskoj Rusiji / Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995. – 109 с.

²⁰⁰ Tarasov O. J. Ikona i blagočestivost: O umjetnosti ikonopisa u carskoj Rusiji / Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995. – 113 - 114с.

²⁰¹ Bičkov V.V. Mala povijest bizanzske estetike/ Бычков В.В., Малая история византийской эстетики. К.: Издательство «Путь к истине», 1991. - 363 с.

²⁰² Nova filozofska enciklopedija u 4 sv. Pod red. V.S. Stepina / Новая философская энциклопедия: В 4 тт. М.: Мысль. Под редакцией В. С. Стёпина. 2001. >http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/<

pojedinih likova i prenosi tu tradiciju lokalnim umjetnicima, što kao posljedicu vidimo i na Mimarinoj ikoni.



Slika 59. Teofan Grk, sv. Ivan Ljestvičar, 1378. g.,
fresko oslik u koru (detalj),
crkva Preobraženja Krista na Iljinje ulici, Novgorod, Rusija

Pogled sv. Ivana Bogoslova usmjeren na desnu stranu mogao bi označavati pripadnost Deisisnoj cjelini, kao što je to slučaj i kod analizirane ikone Arkandela Mihaela. U Deisisnom sklopu Ivan Bogoslov se obično prikazivao sa lijeve strane u poluprofilu desno nakon Bogorodice, Arkandela Mihaela i sv. Apostola Petra, kao što to možemo vidjeti na jednom od najljepših primjera ruskog Deisisnog sklopa ikona iz Uspenskog hrama u Vladimiru prve polovice 15. stoljeća. (Slika 60).



(1. Krist u slavi. 2. Bogorodica 3. Ivan Preteča 4. Arkandeo Mihael 5. Arkandeo Gabrijel
6. Apostol Petar 7. Apostol Pavao 8. Ivan Bogoslov 9. Andrej Prvozvani 10. Ivan Zlatoust
11. Grigorij Bogoslov)

Slika 60 . Andrej Rubljov sa pomoćnicima, Deisis (od 12 ikona, gdje je svaka o. 312 x 105 cm), 1408. g., Moskva, Saborna crkva Uspenja, Vladimir, danas u Galerija Tretjakov, Moskva i
Ruskom muzeju, Sankt Petersburg, Rusija

Tradicionalno prikazan kao starac Ivan Bogoslov u Deisisu obično drži u rukama zatvoreno ili poluotvoreno evanđelje, čak ako se radi o poprsnome Deisisu. Osim toga, na ikonama Ivana Bogoslova često vidimo kako čita, piše ili razmišlja u procesu stvaranja evanđelja. Ponekada je nadodan i simbol Ivana Bogoslova – orao. Osim toga od druge polovice 16. stoljeća u ruskom ikonopisu proširio se davno poznat u Bizantskom carstvu poseban način prikaza sveca znan kao Sv. Ivan Bogoslov u šutnji. Karakteristična za ovakav tip ikone je posebna gesta Ivana Bogoslova, koji drži dva prsta kraj usana u znak šutnje. Još od 9. – 10. stoljeća gesta ruke stavljene kraj usta značila je zamišljenost, razmišljanja koja su morala prethoditi stvaranju evanđelja. Posebno popularna ova ikonografija postala je u 17. – 18. stoljeću pod utjecajem starovjeraca, koji su u ovakvom prikazu Ivana Bogoslova vidjeli isihastičku crtu, a time i stare tradicije svojih očeva. Kontemplativan lik Ivana Bogoslova zbog tog je razloga bio posebno voljen kod starovjeraca.²⁰³ U našem slučaju ikona je naslikana samo do ramena i sveti lik Apostola lišen je svih tradicionalnih atributa, a tako i bilo kojih gesta. Međutim, blagi okerni tonovi lika Ivana Bogoslova, koji kao da prenose ideju kontemplativnosti, harmoniju tavorskog svijetla tako voljenog od isihasta, ukazuju na to da se u Mimarinoj ikoni Ivana Bogoslova iz 17. – 18. stoljeća radi upravo o starovjerskoj ikoni Deisisa.

Osim toga, mogli smo vidjeti da iako nastala na rubu 17. i 18. stoljeća, ova ikona sv. Ivana Bogoslova ipak pokazuje dosta bizantskih obilježja. Najprije se radi o samom izgledu apostola, koji

²⁰³ Lopareva E. Ikonografija Ivana Bogoslova / Екатерина Лопарева. Иконография Иоанна Богослова.
><http://icons.spbda.ru/><

je prikazan kao starac. U ranokršćansko doba Ivan Bogoslov se najčešće prikazivao kao golobrad mladić, jer je bio najmlađi učenik Krista. Međutim, bizantski majstori počinju ga prikazivati kao starca koji sjedi za stolom s otvorenim kodeksom. Tek u 9. – 10. stoljeću ustaljuje se stalna ikonografija Ivana Bogoslova kako stoji s otvorenim evanđeljem ili kako sjedi za stolom s pisaćim priborom i rastvorenim kodeksom. Na nekim od prikaza vidimo i njegovog učenika Prohora kojem diktira evanđelje. Skoro u svim bizantskim iluminacijama 9. – početka 11. stoljeća Ivan Bogoslov prikazan je upravo kao starac, što se najvjerojatnije, objašnjava time što je apostol pisao svoje evanđelje u dubokoj starosti, zadnji od svih evanđelista. Tada su nastale i 'odlike' lica po kojima možemo prepoznati lik Ivana Bogoslova i na današnjim prikazima apostola: visoko, izbočeno čelo s mnoštvom bora, napola ćelav s kratkom kovrčavom kosom i bradom s naglašenim uvojcima. U Deisisu Ivan Bogoslov se uvršćuje tek nakon ikonoklastičkog razdoblja što postaje tradicijom koja se uočava i na ikoni iz zbirke Mimare.²⁰⁴ Bitan utjecaj bizantske umjetnosti na analiziranu ikonu Ivana Bogoslova ostavila je i već spominjana filozofija isihaizma, koja se na slikarskoj razini proširuje Rusijom u 14. – 15. stoljeću zahvaljujući Teofanu Grku i njegovom učeniku Andreju Rubljovu. U Bizantu ovakav pristup svetim prikazima bio je proširen u 14. stoljeću za vrijeme bizantskog teologa Grigorija Palame, u čijem učenju se posebna vrijednost daje kontemplaciji, unutarnjoj ljepoti duše, miru i harmoniji što u konačnici rezultira dubokom produhovljenosti vjernika.

Dakle, možemo s velikom vjerojatnošću pretpostaviti da ikona Ivana Bogoslova iz muzeja Mimare pripada starovjerskoj grani ruskog pravoslavlja i zato čuva više arhaičnih crta kao u formi tako i u sadržaju. Naime, ona nastavlja tradicije isihazma donijete u Rusiju iz Bizanta još u 14. stoljeću. Možemo također tvrditi da je spomenuta ikona bila dijelom Deisisne kompozicije.

²⁰⁴ Lopareva E. Ikonografija Ivana Bogoslova / Екатерина Лопарева. Иконография Иоанна Богослова.
><http://icons.spbda.ru/><

3. Zaključak

Zaključno možemo reći da je zbirka ruskih ikona Ante –Topića Mimare od velike zanimljivosti, budući da se u pojedinim slučajevima, kao što su ikone Anđela Čuvara i Glavosjeka Ivana Krstitelja radi o vrlo specifičnim ikonama, koje su ikonografski dosta rijetke. Moramo također naglasiti da sedam ikona zbirke ruskih ikona Mimare nisu posebno birane za muzej, već su igrom slučaja dospjele u postav zbirke iz različitih dijelova Rusije i iz različitih stoljeća. Međutim, bez obzira na raznovrsnost ikonopisnih tema i datacija ovih sedam ikona čine jednu zasebnu zaokruženu cjelinu ruskoga ikonopisa koja kao takva funkcionira upravo u sklopu zbirke muzeja Mimare. Ove ikone objedinjuje prvenstveno žanr – ikonopis i zemlja podrijetla – Rusija, ali tako i zajedničke umjetničke karakteristike, koje predstavljaju nastavak bizantske ikonopisne tradicije. Iako se zbirka sastoji od sedam ruskih ikona, koje su u ovoj slučajnoj kombinaciji našle svoj dom u stalnom postavu muzeja Ante –Topića Mimare, možemo reći da smo u mogućnosti slijediti skoro čitav tijek razvitka ruske ikone od 14. stoljeća do 18. stoljeća, što nam daje uvid u raznovrsnost i specifičnost ruskog ikonopisa i ikonografskih tema, čiji su korijeni u umjetnosti Bizanta.

U ovome radu mogli smo uočiti kako se tokom povijesti ruski ikonopisci osamostalili od svojih bizantskih korijena, i kako su koristeći direktan utjecaj Bizanta kroz umjetnost Teofana Grka te indirektan utjecaj Bizanta kroz umjetničko nasljeđe Kijevske Rusji, unosili i umjetnički izričaj svoje lokalne sredine, zadržavajući visoku kvalitetu čak i kada se radilo o provincijalnim radionicama. Dakle, možemo reći da se u ruskom ikonopisu nastavila tradicija bizantskog i rusjskog ikonopisa, razvijajući i formirajući svoje specifične i posebne stilove ikonopisa u zavisnosti od regija i majstora diljem čitavog ruskog teritorija. Ikonografija, kako smo mogli vidjeti, slijedi bizantske strogo propisane uzore, koje služe kao okosnica za ruski ikonopis. Tek rijetko vidimo dodavanje manjih detalja, kao što je to detalj glave položene na pladanj u špilji u ikoni Glavosjeka Ivana Krstitelja. Pojava novih ikonografija lokalnih svetaca, uvelike preuzetih iz Kijevske Rusji poput ikona Borisa i Gliba, se više može sagledavati kao iznimka od pravila, a pogotovo je rijetkost stvaranje potpuno zasebnih ikonografskih likova sa vlastitim atributima, kao što je to Anđeo Čuvar sa križem i mačem. Ta dosljednost kanoničkim bizantskim pravilima ikonografije se u Rusiji sačuvala i do današnjeg dana, gdje majstori i dalje nastavljaju ovu tradiciju, kopirajući najstarije primjere ruskih ikona, ali istovremeno stvarajući nešto moderno i posebno.

Obavljena analiza dala nam je mogućnost izdvojiti bizantske elemente, kao i specifično ruske. Osim toga uspjeli smo dodati već postojećem djelomičnom opisu ruskih ikona Mimare Slavka Šterka (članak *Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare*) neke nove detalje, zapažanja, ali i pretpostavke koje još čekaju svoje konkretizacije:

1. Analizom ikone Arkandela Mihaela smo potvrdili zaključke Slavka Šterka da se radi o ruskoj ikoni Novgorodske škole, koja je nekoć bila sustavni dio šire ikonske kompozicije. Osim toga ustanovili smo da je to bila Deisisna kompozicija. Obratili smo pažnju i na bizantske korijene nastanka izgleda anđela, počínjući od stilskih karakteristika do odore, koja se najvjerojatnije preslikavala od ruskih ikonopisaca kao kanonički izgled likova, bez razumijevanja podrijetla takvih uzora, što je uzrokovalo pojavu mističnog shvaćanja pojedinih detalja odore.

2. U slučaju ikone Anđela zaključili smo da se ne radi o jednostavnom prikazu Anđela Gospodnjeg, već je riječ o Anđelu Čuvaru na što ukazuju njegovi atributi mača i križa. Ikona Anđela je u postavu zabilježena kao bizantska ikona 14. stoljeća, međutim Anđeo Čuvar je autentični ruski ikonopisni lik, koji se pojavljuje u 16. stoljeću poradi čega možemo pretpostaviti da se radi o ruskoj ikoni 16. stoljeća.

3. Ikona Silaska u limb nam je otvorila široko polje za istraživanje povijesti nastanka njenog naziva i njene ikonografije. Tako vidimo da iako se radi o Uskrsnuću Krista, što je uostalom na ikoni siglama ispisano na crkovnoslavenskome jeziku, diljem svijeta ovakav tip ikone počeo se nazivati Silaskom u Limb zbog nastale zbrke uslijed pojave kompliciranih ikona Uskrsnuća u Rusiji u 17. stoljeću, kad su se u kompoziciju počeli uvoditi i katolički prikazi Izlaska iz groba, što je i uzrokovalo netočni dvojni naziv za ovaj siže. Tako možemo zaključiti da se naziv Silazak u Limb povezao se s Mimarinom ikonom, koja je ranija, tek nakon 17. stoljeća, dok je njen izvorni naziv upravo Uskrsnuće Kristovo. Osim toga, ostaci zlata (ili pozlaćenog srebra) na bijeloj pozadini upozoravaju na mogući ikonopisni postupak karakterističan za ruski ikonopis počevši od 16. st. Budući da je većina ruskih ikona identičnih s Mimarinom, napravljena upravo u 16. st. pretpostavili smo da je to pravo vrijeme nastanka ikone, a ne 14. – 15. st.

4. Atribucija ikone Bogorodičine smrti Moskovskoj školi pokazala se pak nedovoljno argumentiranom, te smo uspoređujući našu ikonu sa ikonama Bogorodičine smrti manjih, provincijskih centara poput onog u Suzdalju, iznijeli pretpostavku da je Mimarina ikona Koimesisa nastala također u jednoj od ruskih provincijskih sredina.

5. S druge strane pripisivanje Preobraženja Krista iz zbirke Ante –Topića Mimare Moskovskoj školi čini se točnim. Štoviše, analizom i usporedbom s ikonama Preobraženja Teofana Grka i Andreja Rubljova smo u mogućnosti

pretpostaviti da je Mimarino Preobraženje nastalo upravo pod utjecajem ikone Preobraženja Andreja Rubljova iz 1405. g.

6. Ikona Glavosjeka sv. Ivana Krstitelja predstavlja posebnu zanimljivost zbirke ruskih ikona Mimare, jer posjeduje najviše materijala za daljne istraživanje. Ikona je datirana u 16. – 17 stoljeće, što nije dovoljno konkretizirano s obzirom na to da se ikonopis Rusije jako razlikovao u ova dva stoljeća. Mogli bismo pretpostaviti da se radi o drugoj polovici 16. stoljeća, kada je vladao car Ivan IV, i kada se ikona Glavosjeka sv. Ivana Krstitelja posebno proširila, ali žarke boja, vedrina, odsutnost tragičnosti i detalji svakodnevice u ikoni, ukazali su nam ipak na to, da se radi o 17. stoljeću. Drugo bitno pitanje je atribucija ikone određenoj školi. Iako je kustosi zbirke Mimare smještaju u Moskovsku školu razlikuje se ikonopisnim stilom od moskovskih ikona i nalikuje više ikonama nastalim u provincijama centralne Rusije, o čemu nam govori 'podrijetlo' identične ikone 17. stoljeća. Međutim, usporedba s ikonom iz centralne Rusije pokazuje velike razlike u koloritu te puno veće bogatstvo u slučaju Mimarine ikone Glavosjeka, što se ne uklapa u ikone provincijalnih sredina. Sugerirali smo da se u ovome slučaju radi o Stroganovskoj školi ikonopisa 17. stoljeća, kako zbog mnogobrojnih sličnosti u slikarskom pristupu, tako i zbog identičnog izgleda karakterističnog za Stroganovsku školu poruba okvira. A kako su u Stroganovskoj školi većinom radili moskovski ikonopisci, koji su ujedno bili i majstori ruskih careva, mogli smo pretpostaviti i mogućnost direktnog utjecaja Moskovske škole na Mimarinu ikonu Glavosjeka, što govori o njezinoj neprocjenjivoj vrijednosti u postavu muzeja.

7. U svezi ikone Ivana Bogoslova, koja je najkasnija u cijeloj zbirci sa velikom vjerojatnošću možemo pretpostaviti da pripada starovjerskoj grani ruskog pravoslavlja i zato čuva više arhaičnih crta kao u formi tako i u sadržaju. Naime, ona nastavlja tradicije isihazma donijete u Rusiju iz Bizanta još u 14. stoljeću. Možemo također tvrditi da je ova ikona bila dijelom Deisisne kompozicije.

Ovim radom uspjeli smo pokazati izuzetnu zanimljivost zbirke ruskih ikona u sklopu stalnog postava muzeja Ante – Topića Mimare i otkriti čitavo polje vrijedno istraživanja. Ujedno smo predložili nove datacije i mjesta nastanka ikona. Ovaj rad je svojom analizom ikona tek nagovijestio buduća istraživanja, koja ova zbirka zaslužuje. Osim toga, upozorili smo i o mogućnosti krivotvorina ikona, koje su bile tako proširene u 19 st., što ukazuje da će tek poslije provedenih restauratorskih radova biti moguće naći rješenja za sva otvorena pitanja i približiti se točnijim odgovorima.

4. POPIS REPRODUKCIJA

Slika 1. Nepoznati autor, Vladimirska Gospa, prva trećina XII st. Konstantinopol, tempera i zlato na drvu (ikona), 104 x 69, Galerija Tretjakov, Moskva, Rusija >http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=174<

Slika 2. Nepoznati autor (moguće monah Alimpij Pečerski), Velika Gospa Panagija (Oranta), oko 1114 g., Kijev(za drugim izvorima prva trećina XIII st., Jaroslavl), 193.2 x 120.5, Galerija Tretjakov, Moskva, Rusija ><http://www.icon-art.info/hires.php?lng=ru&type=1&id=170><

Slika 3. Nepoznati autor, Bogorodica Oranta, XI st., mozaik u apsidi hrama sv. Sofije u Kijevu, Ukrajina >http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=988<

Slika 4. Nepoznati autor, Sveti Boris i Glib, ikona početka XIV st., Moskva, središnja Rusija, 143 x 95, Državni ruski muzej, Sankt – Peterburg, Rusija >http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=448<

Slika 5. Nepoznati autor, Arkandeo Mihael, ikona XIV – XV st., Novgorodska škola, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska (autorska slika)

Slika 6. Nepoznati autor, Emmanuel sa anđelima, Deisisna ikona kraja XII st., Vladimir, 72x 129, Galerija Tretjakov, Moskva, Rusija >http://www.iconart.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=147<

Slika 7. Nepoznati autor, Arkandeo Mihael, dio Deisisa, oko. 1600 g., ikona, drvo, levkas, tempera, 26 x 22 cm, Moskva, Rusija >http://www.cirota.ru/forum/view.php?subj=57849&fullview=1&order=&user_id=6624&show_all=1<

Slika 8. Nepoznati autor, Arkandeo Mihael, ikona XIV – XV st., Novgorodska škola, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska (autorska slika)

Slika 9. Nepoznati autor, Andeo, ikona XIV st., Bizant, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska (autorska slika)

Slika 10. Nepoznati autor, Arkandeo Mihael (detalj), ikona XIV – XV st., Novgorodska škola, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska (autorska slika)

Slika 11. Nepoznati autor, Andeo (detalj), ikona XIV st., Bizant, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska (autorska slika)

Slika 12. Nepoznati autor, Krist Pantokrator (detalj), Konstantinopol, ikona 1363 g., Muzej Ermitaž, Sankt-Peterburg, Rusija >http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=4081<

Slika 13. Teofan Grk, Anđeo (detalj fresko oslika), 1378 g., Crkva Preobraženja na Iljinoj Ulici, Novgorod, Rusija >http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=4045<

Slika 14. Nepoznati autor, Božanska liturgija (detalj fresko oslika u apsidi), dr. pol. XIV st., Crkva Bogorodice Perivlepte, Mistra, Grčka >http://www.icon-art.info/detail.php?lng=ru&det_id=2696<

Slika 15. Nepoznati autor, Anđeo, ikona XIV st., Bizant, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska (autorska slika)

Slika 16. Nepoznati autor, Anđeo Gospodnji, ikona XVI st., katedrala Preobraženja u Soloveckom manastiru, Solovki, Rusija > <http://www.marieltour.ru/ikony-srednih-vekov-v-soloveckom-monastyre> <

Slika 17. Nepoznati autor, Anđeo Čuvar, ikona poč. XVII st., Državni povijesni muzej, Moskva, Rusija >http://www.sofija.ru/catalog/izdelia/Icons/ikona_angel_khranitel/<

Slika 18. Nepoznati autor, Pojava Arkandela Mihaela Isusu Navinu, ikona dr. pol. XIII st., drvo, pavaloka, levkas, tempera, 50 x 35.8, Uspenjski hram Moskovskog Kremlja, Moskva, Rusija >http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=420<

Slika 19. Nepoznati autor, Arkandeo Mihael sa svojim djelima, ikona 1410 – tih g., 235x182, Arkandeoska saborna crkva Moskovskog Kremlja, Moskva, Rusija > http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=419<

Slika 20. Nepoznati autor, Arkandeo Gabrijel (detalj iz scene Navještenja), o.1100 g., mozaik crkve Uspenja u Dafnama, Grčka ><http://peritexnisologos.blogspot.hr/2015/01/m.html><

Slika 21. Tetrachma, kovanica faraona Ptolomeja V. Epifana u dijadi, o. 204. pr. Kr. - 181. pr. Kr., British Museum, Main floor, Room 22, Alexander the Great & the Hellenistic world, England >https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tetrachm_Ptolemy_V.jpg<

Slika 22. Nepoznati autor (bizantski majstori), Arkandeli (detalj mozaika Krista Pantokratora okruženog anđelima i Arkandelima iz kupole), XII st., Capella Palatina, kompleks Normanskepalate u Palermu, Sicilija, Italija > <http://tribalstories.weebly.com/angels.html> <

Slika 23. Nepoznati autor, Silazak u limb, XIV – XV st., ikona Moskovske škole, tempera na drvu, 27.4 x 22.5, soba 30, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska (slika iz vodiča Muzeja mimare)

Slika 24. Nepoznati autor, Uskrsnuće Kristovo - Silazak u limb, XVI st., Pskovska škola, iz crkve Žena Mironosica u Pskovu, tempera na drvu, 77 x 57, Pskovski državni ujedinjeni povijesno-arhitektonski i likovni muzej-rezervat, Pskov, Rusija
><http://www.iconrussia.ru/icon/detail.php?ID=4569><

Slika 25. Nepoznati autor, Uskrsnuće Kristovo - Silazak u limb, XVI st., Pskovska škola, iz crkve Nikole Čudotvorca sa Usohi u Pskovu, tempera na drvu, 93 x 67, Pskovski državni ujedinjeni povijesno-arhitektonski i likovni muzej-rezervat, Pskov, Rusija
><http://www.iconrussia.ru/icon/detail.php?ID=4601><

Slika 26. Nepoznati autor, Uskrsnuće Krista – Silazak u limb, sredina XVI st., Centralni muzej drevneruske kulture i umjetnosti im. Andreja Rubljova, Moskva, Rusija
><http://mariamagdalina.ru/?p=6052><

Slika 27. Nepoznati autor, Silazak u limb, crtež reljefa jednog od stupića ciborija (detalj), Konstantinopol, VI st., bazilika sv. Marka, Venecija, Italija. ><http://www.rulit.me/books/evangelie-v-pamyatnikah-ikonografii-read-332085-187.html><

Slika 28. Nepoznati autor, Silazak u limb, XI st., fresko oslik u sjevernom transeptu hrama sv. Sofije, Kijev, Ukrajina >http://sofiyskiy-sobor.polnaya.info/freski_sofiyskogo_sobora.shtml<

Slika 29. Nepoznati autor, Silazak u limb, freska 1290 g., crkva sv. Mihaela, Great Tew, Oxfordshire, Engleska ><http://paintedchurch.org/greattew.htm><

Slika 30. Nepoznati autor, Silazak u limb, freska 1350 g., Kirkerup, Danska ><http://the-orb.arlima.net/encyclop/culture/artarch/danish/hell/15-029.jpg><

Slika 31. Nepoznati autor, Silazak u limb, freska 1542 g., Estruplund, Danska ><http://the-orb.arlima.net/encyclop/culture/artarch/danish/hell/07-102.jpg><

Slika 32. Tihon Filatjev (ikonopisac Palate Oružja Moskovskog Kremlja), Silazak u limb, 1691 g., privatna zbirka (mjesto trenutnog nalazišta je nepoznato).

Slika 33. Nepoznati autor, Uskrsnuće Kristovo – Silazak u limb, dr. pol. 19 st. Paleh, Rusija
> http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=3298<

Slika 34. Vitalij Lukin, Uskrsnuće Kristovo – Silazak u limb, 1907, privatna zbirka, Moskva, Rusija> http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=4954<

Slika 35. Nepoznati autor, Bogorodičina smrt, XV – XVI st., ikona Moskovske škole, tempera na drvu, 28x 22, soba 30, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska (slika iz vodiča Muzeja mimare)

Slika 36. Slika 38. Radionica majstora Dionizija, Uspenje Bogorodice, XV – XVI st., Centralni muzej drevneruske kulture i umjetnosti im. Andreja Rubljova, Moskva, Rusija > http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=411<

Slika 37. Nepoznati autor, Bogorodičina smrt, XV – XVI st., ikona Moskovske škole, tempera na drvu, 28x 22, soba 30, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska (slika iz vodiča Muzeja mimare)

Slika 38. Nepoznati autor, Bogorodičina smrt, poč. XVI st., Državni Vladimiro – Suzdaljski povijesno-arhitekturni i likovni muzej-rezervat, Suzdalj, Rusija ><http://cs306809.vk.me/v306809874/b8ae/tSdut5ZH0mY.jpg><

Slika 39. Radionica Benediktinskog samostana u Reichenau, prednje korice jevanđelistara Ottona III, Reichenau, slonovača, drvo, zlato i 188 dragulja, 33.5 x 24, o.983 -1002 g., Bavarska državna knjižnica, Minhen, Njemačka ><http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0009/bsb00096593/images/><

Slika 40. Nepoznati autor (bizantski majstor), Bogorodičina smrt, detalj korica jevanđelistara Ottona III, Reichenau, slonovača, X st., Bavarska državna knjižnica, Minhen, Njemačka

Slika 41. Nepoznati autor, Preobraženje Krista, XV – XVI st., ikona Moskovske škole, tempera na drvu, 47.6x 34.4, soba 30, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska (slika iz vodiča Muzeja mimare)

Slika 42. Andrej Rubljov, Preobraženje krista, ikona 1405 g., 80.5 x 61, tempera na dasci, Moskovska škola, ikonostas katedrale Navještenja, Kremlj, Moskva, Rusija >http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=126<

Slika 43. Sljedbenik Andreja Rubljova, Preobraženje krista, ikona 1425 g., 31 x 25, tempera na dasci, Moskovska škola, Galerija Tretjakov, Moskva, Rusija >http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=124<

Slika 44. Nepoznati autor, Preobraženje Krista, XV – XVI st., ikona Moskovske škole, tempera na drvu, 47.6x 34.4, soba 30, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska (slika iz vodiča Muzeja mimare)

Slika 45. Sljedbenik Teofana Grka, Preobraženje Krista, 1403 g., 184 x 134, tempera na dasci, Moskovska škola, Galerija Tretjakov, Moskva, Rusija

>http://www.iconart.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=123<

Slika 46. Konstantinopolska radionica Studijskog samostana, iluminacija Hludovskog psaltira, pergament 19.5 x 15, sredina IX st., Državni povijesni muzej, Moskva, Rusija

><http://www.pravmir.ru/wp-content/uploads/2012/08/48.jpg><

Slika 47. Nepoznati autor, Glavosjek sv. Ivana Krstitelja, XVI – XVII st., ikona Moskovske škole, tempera na drvu, soba 30, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska (slika dana na raspolaganje od strane kustosa muzeja Mimare)

Slika 48. Semen Borozdin, Sedam Efeskih dječaka, Stroganovska škola, XVI-XVII st., >http://hram-chus.narod.ru/images/p120_173.jpg<

Slika 49. Nepoznati autor, Glavosjek sv. Ivana Krstitelja, XVI – XVII st., ikona Moskovske škole, tempera na drvu, soba 30, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska (autorska slika)

Slika 50. Nepoznati autor, Glavosjek sv. Ivana Krstitelja, ikona XVII st., 31.5 x 28. 2, tempera na drvu, provincijalni umjetnički centar centralne Rusije

><http://alchevskpravoslavniy.ru/wp-content/uploads/2010/05/118.jpg><

Slika 51. Nepoznati autor, Glavosjek sv. Ivana Krstitelja, XVI – XVII st., ikona Moskovske škole, tempera na drvu, soba 30, Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska (slika dana na raspolaganje od strane kustosa muzeja Mimare)

Slika 52. Nepoznati autor, sv. Ivan Krstitelj, ikona iz petodjelnog Deisisa, sredina XVII st., Moskva, Rusija ><http://www.cirota.ru/forum/images/29/29871.jpeg><

Slika 53. Nepoznati autor, Glavosjek sv. Ivana Krstitelja, kraj 1550 – poč. 1560 g., tempera na dasci, pozlaćeni srebrni ram iz dr. pol XVII st., 49.8 x 41.5 x 3.8 zajedno sa ramom, Muzej ruske ikone, Moskva, Rusija ><http://www.russikona.ru/en/exhibit.php?coid=344><

Slika 54. Nepoznati autor, Glavosjek sv. Ivana Krstitelja, fresko oslik sakristije crkve Navještenja u Arkažah, 1189 g., Novgorod, Rusija > <http://www.pravenc.ru/text/471450.html><

Slika 55. Nepoznatia autor, Glavosjek sv. Ivana Krstitelja, mozaik u luneti svoda baptisterija (detalj), o. 1350 g., bazilika sv. Marka, Venecija, Italija
>http://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html<

Slika 56. Nepoznati autor, sv. Apostol, ikona XVII – XVIII st., Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska (autorska slika)

Slika 57. Teofan Grk, Donska Bogorodica (detalj), o. 1390 g., 86 x 67, Galerija Tretjakov, Moskva, Rusija >http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=171<

Slika 58. Nepoznati autor, sv. Apostol (detalj), ikona XVII – XVIII st., Muzej Ante –Topića Mimare, Zagreb, Hrvatska (autorska slika)

Slika 59. Teofan Grk, sv. Ivan Klimak, 1378 g., fresko oslik u koru (detalj), crkva Preobraženja Krista na Iljinje ulici, Novgorod, Rusija >http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=4548<

Slika 60. Andrej Rubljov sa pomoćnicima, Deisis (od 12 ikona, gdje je svaka o. 312 x 105 cm), 1408 g., Moskva, Saborna crkva Uspenja, Vladimir, danas u Galerija Tretjakov, Moskva i Ruskom muzeju, Sankt Petersburg, Rusija >http://www.icon-art.info/group.php?lng=ru&grp_id=1<

5. LITERATURA

1. Antonova V. I., Mneva N.E., Državna Tretjakovska galerija. Katalog zbirke staroruske umjetnosti XI. – početka XVIII. st. Iskustvo povijesno – umjetničke klasifikacije. /Антонова В.И., Мнева Н.Е. Государственная Третьяковская Галерея: Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII века. Опыт историко-художественной классификации. М., 1963.
2. Barskaja N.A. Radnja i likovi staroruskog slikarstva. / Барская Н. А., Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: Просвещение, 1993. — 223 с. ><http://andrey-rublev.ru/barskay.php><
3. Belik Ž. G. Ivan Bogoslov, apostol / Белик Ж.Г., Иоан Богослов, апостол ><http://www.iconrussia.ru/iconography/617/><
4. Belik Ž. G. Starorusko slikarstvo. / Белик Ж.Г., Древнерусская живопись >http://www.iconrussia.ru/painting/iconography/454/?SECTION_ID=454&PAGEN_1=2<
5. Belik Ž.G. Anđeo Čuvar / Белик Ж.Г., Ангел – хранитель ><http://www.iconrussia.ru/iconography/2064/><
6. Belik Ž.G. Glavosjek Ivana Preteče/ Белик Ж.Г., Усекновение главы Иоанна Предтечи ><http://www.iconrussia.ru/iconography/1431/><
7. Benčev I. Ikone Anđela. Likovi nebeskih poslanika. / Бенчев И.. Иконы Ангелов. Образы небесных посланников. – М., Интербук – бизнес, 2005. – 256 с.
8. Bičkov V.V. Mala povijest biznanske estetike/ Бычков В.В., Малая история византийской эстетики. К.: Издательство «Путь к истине», 1991. - 408 с.
9. Bizantski svijet: umjetnost Konstantinopola i nacionalne tradicije/ Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999): Сб. статей / Отв. ред. М. А. Орлова. М.: Северный паломник, 2005. — 744 с.: илл.
10. Buseva – Davidova J. L.. Starovjerske krivotvorine u ikonopisu: problem identifikiranja. Kultura kroz prizmu identičnosti / Я. Л. Бусева-Давыдова. Старообрядческие подделки в иконописи: проблема идентификации. Культура сквозь призму идентичности. М.: Индрик, 2006, с. 390-395.

11. Corrigan, Kevin and Harrington, L. Michael "Pseudo-Dionysius the Areopagite" // Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2004, rev.2014 ><http://plato.stanford.edu/entries/pseudo-dionysius-areopagite/><
12. Cormack Robin. Icons. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 2007. – 145 p.
13. Čekalj A.G. Slova i tekst na ikoni./ Чекаль. А. Г. Шрифт в иконе иконичный текст. ><http://chudoicon.ru/index.php/2010-04-28-16-33-02/2010-04-28-16-35-36/123-2012-02-02-08-17-24><
14. Deisis: arkandeo Mihael, Isus Emmanuel, arkandeo Gabrijel (oko 1150) / Деисус: архангел Михаил, Спас Еммануил, архангел Гавриил (Около 1150) ><http://www.zdravrusia.ru/painting/xixiiivek/?nnew=2167><
15. Državna Tretjakovska galerija. Katalog zbirke. Vol. 1. Staroruska umjetnost X – ročetka XV st. / Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1. Древнерусское искусство X – начала XV века. М., 1995
16. Filatov V.V. Kratak ikonopisni riječnik. / Филатов В.В. Краткий иконописный словарь. М.: Просвещение, 1996. С. 14.
17. Florenskij P.A.. Ikonostas. 1922. // Bogoslovna djela. 9. izdanje. 1972./ Флоренский П. А. Иконостас. 1922. //Богословские труды, вып. 9. М. - Издание Московской патриархии. М., 1972. – С. 137.
18. G. Logvin, L. Miljaeva, V. Svencijka. Ukrajinsko srednjevjekovno slikarstvo. / Григорій Логвин, Лада Міляєва, Віра Свенціцька., Український середньовічний живопис. К.: «Мистецтво», 1976. – 248 с.
19. Grabarj I. E. Povijest ruske umjetnosti. Vol. VI. Slikarstvo. Dopenetrovsko doba /Грабарь И. Э., История русского искусства. Т. VI. Живопись. Т. 1. Допетровская эпоха. / Игорь Грабарь. М.: Изд-е И. Кнебель, [1910-е]. 536 с. >http://nesusvet.narod.ru/ico/books/grabar/grabar_6_1_10.htm<
20. Gumilev L.N. Drevna Rusj i Velika stepa. XXV. Preobrazba Rusji u Rusiju / Гумилев Л. Н. Древняя Русь и Великая степь. XXV. Превращение Руси в Россию ><http://gumilevica.kulichki.net/ARGS/args625.htm><

21. Haburgajev G.A. Staroslavenski jezik / Г. А.Хабургаев. Старославянский язык. — М.: Просвещение, 1974. — 431 с.
22. Ikona „Glavosjeka Ivana Preteče“ / Икона «Усекновение главы Иоанна Предтечи»
><http://alchevskpravoslavniy.ru/ikony/ikona-useknovenie-glavy-ioanna-predtech.html><
23. Ikona Uspenja Presvete Bogorodice iz Trojice – Sergijeve Lavre / Икона Успения Пресвятой Богородицы из Троице-Сергиевой Лавры
>http://uspenie.paskha.ru/presents/Ikona_Lavry/<
24. Ikone Uspenja Presvete Bogorodice / Иконы Успения Пресвятой Богородицы
><http://www.nsad.ru/page/ikony-uspenija-presvjatoj-bogorodicy/><
25. Ikonografija anđeoskih odora / Иконография ангельских одежд.
><http://bizantinum.livejournal.com/96339.html><
26. Ivanov M.S. Lukašević A.A. Kvlividze N.V. Uskrsnuće Isusa Krista. Pravoslavna enciklopedija. Vol. IX / Иванов М.С. Лукашевич А.А. Квливидзе Н.В. Воскресение Иисуса Христа // Православная энциклопедия. Том IX. М., 2005. С. 414–423.
27. Ivanova S.V. Apostolsko vjerovanje u književnim ilustracijama zapadnoeuropske umjetnosti / Иванова С.В. Апостольский Символ веры в книжных иллюстрациях в западноевропейском искусстве // Вестник Свято – Тихоновского православного университета. Серия «Вопросы истории и теории христианского искусства». М., 2015. Т. 1(17). С. 45. -54.
28. Ivanova S.V. Ikona „Simbol vjere“ XVII. st. / Иванова С.В. Икона «Символ веры» XVII века: к проблеме иконных образцов // Вестник Нов - ГУ. 2015. №84. С. 183 – 185.
29. Ivanova S.V. Ikonografija uskrsa: „Silazak u Limb“ ili „Uskrsnuće“ / Иванова С.В., Иконография Пасхи: «Сошествие во ад» или «Воскресение»?/ The Orthodox Easter Iconography: "Resurrection" or "Herrowing of hell"? ><https://artcenter-ru.academia.edu/SvetlanaVIvanova><
30. Ivanova S.V. O pitanju o apokrifnom Evandelju Nikodima kao književnom izvoru ikone Uskrsnuća/ Иванова С.В. К вопросу об апокрифическом "Евангелии Никодима" как литературном источнике иконы Воскресения./ In answer to the question concerning the “Nikodemus Gospel” as a literary source of the icon Anastasis ><https://artcenter-ru.academia.edu/SvetlanaVIvanova><

31. Ivanova S.V. Tradicije prikazivanja Uskrsnuća u ruskoj kršćanskoj umjetnosti: ikonografija prikaza u povijesnom razvitku. / Иванова С.В., Традиция изображения Воскресения в русском христианском искусстве: иконография сюжета в историческом развитии. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Санкт-Петербургский государственный университет, 2012. – 24 с.

32. Kijevska Rus' >https://hr.wikipedia.org/wiki/Kijevska_Rus%27<

33. Kolpakova G.S. Povijest Bizanta. Rano i srednje doba. / Колпакова Г. С., Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб.: Издательская группа «Азбука - классика», 2010. - 528 с.

34. Kondakov N. P. Ruska ikona. Vol. IV. / Кондаков Н.П. Русская икона. Т. IV. М., 2004. 220 с.

35. Kravčenko A.S. Ikonopis. / Кравченко А.С. Иконопись. ><http://art-con.ru/node/248><

36. Kutkovej V.S. Boje mudrosti. / Кутковой В.С., Краски мудрости. М.: Издательство «Русский Паломник», 2008. - 656 с.

37. Kvlividze N.V. Istorijografija ruske crkovne umjetnosti /

Квливидзе Н.В. Историография русского церковного искусства.

>http://www.portal-slovo.ru/art/36080.php?ELEMENT_ID=36080&SHOWALL_1=1<

38. Lazarev V.N. Povijest bizantskog slikarstva (slikovni materijal) / Лазарев В.Н., История византийской живописи (таблицы). М.: Издательство «Искусство». – 1986.

39. Lazarev V.N. Povijest bizantskog slikarstva / Лазарев В. Н., История византийской живописи, М.: Издательство «Искусство», 1986. - 332 с.

40. Lazarev V.N. Ruski ikonopis od izvora do početka XVI. stoljeća / Лазарев В.Н., Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Издательство «Искусство», 2000. - 152 с.

41. Lihačeva V. D. Umjetnost Bizanta IV. – XV. st. / Лихачева В. Д., Искусство Византии IV – XV вв. – Л.: Искусство, 1986. – 2-е изд., испр. – 310 с.

42. Lihačeva V.D. Slikarstvo Bizanta u doba Paleologa. Kultura Bizanta XIII.– prve polovice XV. st. Za XVIII Međunarodni kongres bizantinista (8—15 kolovoza 1991 g., Moskva) / В. Д. Лихачева. Изобразительное искусство Византии в эпоху Палеологов. Культура

Византии XIII — первая половина XV в. К XVIII Международному конгрессу византинистов (8—15 августа 1991 года, Москва). Под. ред. Г.Г. Литаврина. М.: «Наука», 1991. — 447 — 484 с.

43. Lipatova S.N. Uspenje Presvete Bogorodice: ikonografija praznika u umjetnosti Bizanta i Stare Rusji. //Липатова С.Н. Успение Пресвятой Богородицы: иконография праздника в искусстве Византии и Древней Руси // <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/060826144424.htm>

44. Lopareva E. Ikonografija Ivana Bogoslova / Екатерина Лопарева. Иконография Иоанна Богослова. ><http://icons.spbda.ru/><

45. M.V. Alpatov, Treasures of Russian art in the 11th-16th centuries (painting), Aurora Art Publishers, Leningrad, 1971, 288 p.

46. Mallory J.P., Adams D.Q. Encyclopedia of Indo-European Culture, Taylor & Francis, 1997. - 829 s.

47. Marčenko D. Ikonografija Uspenja Bogorodice: što u sebi ima, a što nema / Дмитрий Марченко. Иконография Успения Богородицы: что в ней есть и чего в ней нет ><http://www.pravmir.ru/ikonografiya-uspeniya-bogorodicy-chto-v-nej-est-i-chego-v-nej-net/><

48. Meljnik A.G. Prvi redovi ikonostasa u hramovima Soloveckoga manastira XVI. st. / Мельник А. Г. Местные ряды иконостасов в храмах Соловецкого монастыря XVI века // Сохраненные святыни Соловецкого монастыря: Материалы и исследования. М., 2003. Вып. 17. С. 54-59

49. Mojsejenkov A. Ikonografija Preobraženja Gospodnjeg / Моисеенков А. Иконография Преображения Господня ><http://foma.ru/ikonografiya-preobrazheniya-gospodnya.html><.

50. Mojsejeva T.V. Povijest Ikonopisa. Izvori. Tradicije. Suvremenost./ Моисеева Т. В. История Иконописи. Истоки. Традиции. Современность. М., «АРТ-БМБ», 2002. ><http://azbyka.ru/nadpisi-na-ikonax><

51. Muratov P.P. Otkrića stare ruske umjetnosti. 1923. g. / Муратов П.П. Открытия древнего русского искусства. 1923. г. ><http://www.yabloko.ru/Themes/History/muratov-1.html><

52. Muzej ruske ikone. Ruski ikonopis XIV. – početka XX. st. / Музей русской иконы. Русская иконопись XIV – начала XX веков. ><http://www.russikona.ru/exhibit.php?coid=344><

53. Nova filozofska enciklopedija u 4 sv. Pod red. V.S.Stepina / Новая философская энциклопедия: В 4 т. М.: Мысль. Под редакцией В. С. Стёпина. 2001.
>http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/<
54. Osnovne molitve. >http://vjeronauk.net/?page_id=49<
55. Onaš K. Ruske ikone. B.: Prosveta, 1967. – 405 s.
56. Pjatnickij J.A. Bizantske i postbizantske ikone u Rusiji. / Пятницкий Ю.А., Византийские и поствизантийские иконы в России. ><https://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=1242><
57. Pod red. Mojsejeva T.V. Povijest ikonopisa, Izvori. Tradicije. Sadašnjost. / ред.. Моисеева Т. В. История Иконописи. Истоки. Традиции. Современность. М., «АРТ-БМБ», 2002.- 290 с.
58. Pokrovskij N.V. Jevandjelje u spomenicima ikonografije. / Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии. М.: Прогресс-Традиция, 2001. - 564 с.
59. Pravoslavna Enciklopedija. Anđeologija. / Православная Энциклопедия. Ангелология. <http://www.pravenc.ru/text/115092.html>
60. Pravoslavna Enciklopedija. Deisis. /Православная Энциклопедия. Деисус. ><http://www.pravenc.ru/text/171595.html><
61. Pravoslavna Enciklopedija. Vol. XV. /Православная энциклопедия. Том XV. — М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2007. — 752 с. ><http://www.pravenc.ru/text/><
62. Pravoslavne ikone. Ikonostas. Deisis./ Православные иконы. Иконостас. Деисус. ><http://mirikon.org/pravoslavnye-ikony/ikonostas/deisus/><
63. Praznična Mineja. Preobraženje Gospodnje. Jutarnja. / Праздничная Минея. Преображение Господне. На утрени. ><http://azbyka.ru/bogoslužhenie/mineia/pr01.shtml><
64. Pseudo – Dionizije Areopagit. O mističnom bogoslovlju . / Псевдо - Дионисий Ареопагит «О мистическом Богословии» ><http://www.hesychasm.ru/library/dar/theol.htm><
65. Pseudo - Dionizije Areopagit. O mističnom bogoslovlju./ Дионисий Ареопагит. О мистическом богословии. ><http://www.hesychasm.ru/library/dar/theol.htm><

66. Rjabušinskij V. Starovjerstvo i ruski religiozni osjećaj. / В. Рябушинский. Старообрядчество и русское религиозное чувство, Мосты культуры - Москва, 2010 г. ><https://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=2855><
67. Rječnik-priručnik o slikarstvu, grafici, keramici, dekorativno - primjenjenoj umjetnosti. Novgorodska škola. / Справочник-Словарь по изобразительному искусству, графике, керамике, декоративно-прикладному искусству. Новгородская школа. >http://www.artap.ru/slovar_novgord_scool.htm<
68. Ruske ikone 15. - 20. stoljeća : Galerija Klovićevi dvori, [8. lipnja - 18. srpnja 2010.] : [katalog izložbe] / [autori tekstova Svetlana Katkova, Nina Griaznova ; prijevod s ruskoga Natalija Bertol, Vesna Crnolatac-Janjić, Andrej Čebotarev ; fotografije Roman Suslov, Aleksandr Kopačev. Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2010, 95 s.
69. Slavko Šterk, Deset ikona iz Zbirke Ante Topića – Mimare, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Broj 1/2, Zagreb, 1987, 32 – 36 S.
70. Sv. Josip zaštitnik umirućih. Glasnik sv. Josipa 1, 2008. Stranica 6 ><http://www.svetijosip.com/index.php/sveti-josip/tekstovi-o-svetom-josipu/42-sv-josip-zastitnik-umirucih><
71. Sveto pismo Staroga i Novoga zavjeta / [glavni urednici Jure Kaštelan, Bonaventura Duda] ; [prijevod Stari zavjet (osim Petoknjižja i Psalama) na temelju rukopisa Antuna Savića] ; Zagreb : Kršćanska sadašnjost, 2015 – 1525 s.
72. Škole: Novgorodska, Pskovska, Moskovska / Школы: Новгородская, Псковская, Московская ><http://icons-art.ru/Shkoli.html><
73. Tarasov O. J. Ikona i blagočestivost: Ogled umjetnosti ikonopisa u carskoj Rusiji / Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995. 109-115 с.
74. Tarasov O.J. Ruske ikone XVIII. – početka XX. st. na Balkanima / Тарасов О. Ю., Русские иконы XVIII — начала XX в. на Балканах // Советское славяноведение. — 1990. — № 3. — М., 1990. — С. 49–70.
75. The Poetry Foundation, publisher of Poetry magazine // Henry Vaughan ><http://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poets/detail/henry-vaughan><

76. The Exhibition of Russian Icons from the Collection of the Andrey Rublev Museum October 23, 2010 – July 25, 2011. Treasures from Moscow. Icons from the Andrey Rublev Museum. Museum of Russian Icons, Clinton, Massachusetts, 2010. – 148 p.

77. Tjaželov V., Sopocinskij O., Mala povijest umjetnosti, Umjetnost srednjeg vijeka ur. A.M. Kantor / В. Тяжелов, О. Сопоцинский, Малая история искусств, Искусство средних веков под общей редакцией А.М Кантора. М.: Издательство «Искусство», 1975. - 368 с.

78. Vahrina V.I. Ikone s datacijama, potpisima, natpisima iz zbirke Rostovskoga muzeja / В.И.Вахрина. Иконы с датами, подписями, надписями из собрания Ростовского музея. ><http://www.rostmuseum.ru/Publications/Publication/740><

79. Vajcman K. i grupa autora: Alibegašvili G., Voljskaja A., Babić G., Hađidakis M., Alpatov M., Voinesku T. Ikone. B.: Narodna knjiga., 1983. – 415 s.

80. Vajcman K., Hađidakis M., Radojčić S. Ikone. B.: Prosveta, 1986. – 273 s.

81. Vasiljeva A. V. Ikone „Silaska u Limb“ („Anastasis“) i „Uskrsnuće“ / Васильева А.В., Иконы «Сшествия во ад» («Анастасис») и «Воскресение» ><http://www.portal-slovo.ru/art/46407.php><

82. Vodič muzeja Mimara, nakladnik Muzej Mimara, Zagreb, Hrvatska, 2007, 152 – 153 S.

83. Volosjuk M. Povijest razvitka ikonopisa na prostorima Kijevske Rusji. Znanstvena konferencija. Prostor i vrijeme suvremene znanosti (22-24.04.2013 g.) / Волосюк М. Історія розвитку іконопису на теренах Київської Русі. Наукова конференція. Простір і час сучасної науки (22-24.04.2013 р.) ><http://int-konf.org/konf042013/238-volosyuk-m-storya-rozvitku-konopisu-na-terenah-kiyivskoyi-rus.html><

84. Zenjkovskij S.A. Rusko starovjerstvo: Duhovni pokreti XVII. st. / Зеньковский С. А. Русское старообрядчество: Духовные движения XVII века. М., 1995 ><https://www.sedmitza.ru/lib/text/439457/><

85. Žitije prepodobnog oca našega Alipija ikonopisca. Sveta Uspenjska Kijevo-Pečerska Lavra / Житие преподобного отца нашего Алипия иконописца. Святая Успенская Киево – Печерская Лавра. >http://www.lavra.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=209&Itemid=58<